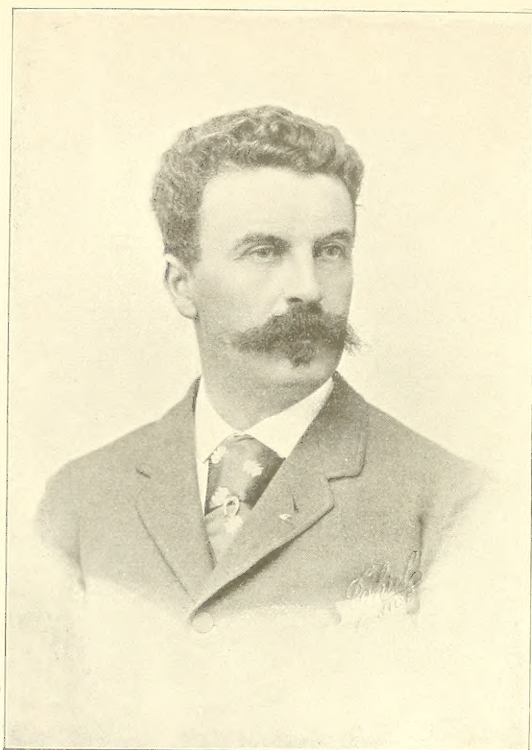

3 1761 03617 1452

Guy de Maupassant

Sein Leben und seine Werke



Guy de Maupassant

Letztes Bild des Dichters (1891)

Guy de Maupassant

Sein Leben und seine Werke

von

Paul Mahn



Egon Fleischel & Co.
Berlin
1908

Je vois des choses farces, farces, farces, et d'autres qui sont tristes, tristes, tristes; en somme tout le monde est bête, bête, bête, ici comme ailleurs.

Maupassant an Flaubert 26. 12. 1879.

Inhalt

Eingang

Es ist eine Tragödie, das Leben, das vor uns liegt. Eine Tragödie nicht im Sinne des Bloß-Traurigen, sondern im Sinne der alten Aristotelischen Auffassung, die nur den stolzesten Gipfeln den tiefen Fall beschert, die dem verzweifelten Ende ein hohes Dasein voraufgehen läßt.

Mit wundervollem Aufstieg setzt das schöpferische Leben Maupassants ein. Sozial und künstlerisch. Kraft, Fortschritt ist alles, was von ihm ausgeht. Er ist einer der größten Erzähler, die in der Weltliteratur zu finden sind. Vielleicht gibt es nicht einen einzigen, von dem man mit demselben Rechte, wie von ihm, sagen kann, daß er keine Zeile veröffentlichte, die nicht noch unter irgend einem Gesichtspunkte interessant war, die nicht durch ein Bild, eine besondere Beziehung oder nur durch den allgemeinen Satzfall fesselte. Andere haben, absolut genommen, Größeres geschaffen: Es sind die Allergrößten. Aber so durchgehend seinem besten Können treu, so sehr in jedem Augenblick „Künstler", wie er, war kaum einer. Er ist darin etwas Einziges.

Man konnte ihn seinem Einkommen nach fast reich nennen. Wer Künstlerschicksale kennt, weiß ohne weite-

res, was das bedeutet. In voller Unabhängigkeit, ohne äußere Rücksichten vermochte er zu schaffen. Als erhöhende Beigabe ist zu erwähnen: Sein Reichtum war durch ihn selbst erworben. Aus seiner Arbeit stammte, was er besaß. Er war einer der wenigen großen Künstler, denen für ihr Werk von Anbeginn des Auftretens der irdische Lohn zuteil ward. Sein Vater schätzte sein Jahreseinkommen der letzten Zeit auf achtzig- bis neunzigtausend Franks. Schon bald konnte Maupassant befriedigt feststellen, daß er für die kleinste Skizze in einer Zeitung nicht unter fünfhundert Franks beziehe, daß größere Arbeiten ihm im Durchschnitt nicht unter einem Frank die Zeile honoriert wurden. Davon unabhängig war noch der Bucherfolg. Etwa dreißig Bände hat er in elf Jahren erscheinen lassen. Nicht wenige haben hunderte von Auflagen.

Hand in Hand mit dem Erwerb ging sein Ruhm, ein europäischer Ruhm, ein Weltruhm. Von der Veröffentlichung der ersten größeren Arbeit an ein erstauntes Aufhorchen der literarischen Kreise wie des Lesepublikums auf diesen besonderen, neu erstandenen Schriftsteller. Dann, immer anschwellend, die Hochschätzung der feineren Geister und das Mitgehen der Menge — trotz aller Mißverständnisse und aller Neidlingschaft, die selbstverständlich auch diesem Leben nicht erspart geblieben sind. Das ist das Merkwürdige bei Maupassant, daß von vornherein Volk und „Elite" über ihn einig sind. Der Beifall der Vielen und der Wenigen fällt ihm wie etwas Selbstverständliches zu.

Der Ruhm ist gewiß kein absolutes Gut des Lebens, und wenige Künstler haben seiner zur Lebensfreude so wenig bedurft wie Maupassant. Er hat oftmals seine Geringschätzung des Erfolges in einer Weise ausgesprochen, daß man an seinem ehrlichen, zugrunde liegenden Gefühl nicht zweifeln kann. Auch seine Art, sich in die Literatur einzuführen, seine geringe Eile, hervorzutreten, beweisen, daß er sicher in sich selber ruhte. Dennoch: die Anerkennung, die man h a t, mag man geringschätzen. Der Mangel aber an Anerkennung kann von einem Könner als eine erhebliche Benachteiligung für die äußere Form der Lebensführung empfunden werden. Denn er will als der gelten, als den er sich fühlt. Er will es nicht nötig haben, der Umwelt, mit der man nun einmal nicht umhin kann zusammenzustoßen, immer erst die Voraussetzungen der eigenen Persönlichkeit klarzumachen. Es ist angenehm, von diesen als von etwas Bekanntem auszugehen. Ruhm, allgemeine Anerkennung sind Erleichterungen im sozialen Leben. Maupassant hat ihrer im reichsten Maße genossen.

Noch manche anderen Vorzüge könnte man anführen, deren sich dieser Dichter dank einem gütigen Lebenssterne zu erfreuen hatte. Er durfte eine nicht nur völlig ungehinderte, sondern in ungewöhnlichem Grade geförderte Entwicklung zu seinem Ziele hin nehmen. Er besaß den unwillkürlichen Charme der Persönlichkeit. Er hatte eine, wenn nicht schöne, so doch männlich-besondere, kraftvolle Erscheinung. Er war endlich von gutem Adel, aus guter, trefflich versippter Familie.

Leistung und Geltung, innerer Wert und äußere Lebensumstände, ursprüngliche geistige wie körperliche Konstitution haben sich selten so im Gleichgewicht befunden, wie bei diesem Manne. Gerade sind sie im Begriff, wie der hinterlassene Torso des „Angelus" beweist, das Tiefste, das Reifste und Reichste zu geben — da bricht blöde und brutal ein Schicksal über ihn herein, das nicht im leisesten Zusammenhang mit seinem Wesen und seinem Wirken steht. In jüngerem Alter schon, mutmaßlich Mitte der Zwanziger, befällt ihn durch stupiden Zufall ein Übel, das, immer wieder zurückgedrängt, ihn in seinem zweiundvierzigsten Jahre völlig in die Klauen nimmt. Anderthalb Jahrzehnte war es langsam durch den an sich so kraftvollen Körper geschlichen. Es hängt über dem eigentlich schöpferischen Teil seines Lebens gleich einem dräuenden Verhängnis. Endlich, im Verein mit den übrigen aufreibenden Einflüssen seines nie sich selber schonenden, sondern nur seinem ungemeinen Lebens- und Schaffenstriebe dienenden Wandels, rafft es ihn durch seine letzten Sendboten, durch Wahnsinn und Paralyse, dahin.

Auch andere bedeutende Menschen sind einem vorzeitigen gewaltsamen Tode erlegen. Sie starben dann vielfach wenigstens im Sinne ihres Lebens, im Geiste ihres Wirkens. Byron sank inmitten kriegerischer Vorbereitungen im geliebten Griechenlande dahin; man kann fast sagen: er fiel. Wer will leugnen, daß das Ende des ritterlichen Tatensängers und Draufgängers wie in innerem Zusammenhange mit dem Inhalte seines Schaf-

fens zu stehen scheint? Daß es, wennschon nur zufällig, in einem Tone ausklingt, der auch durch sein übriges Leben schwingt?

Maupassant ist nicht so gefallen. Er ist erschlagen von einem Strauchdieb, gemeuchelt aus dem Hinterhalt, — von einer jener stumpfsinnigen Brutalitäten, die unsere Vernunft vergeblich mit einer sinnvollen Lenkung der Geschicke in Einklang zu bringen sucht.

Jugendtage



Gustave de Maupassant, Vater des Dichters
Nach dem Ölgemälde von Bellangé im Museum zu Rouen

Ursprung und Familie

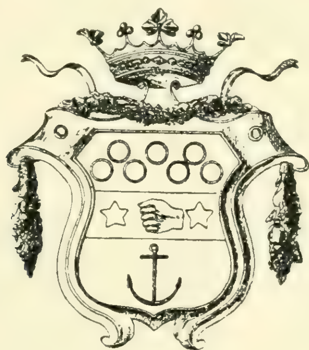
Im Jahre 1850, an einem sonnigen Morgen, dem 5. August, ist Henry René Albert Guy de Maupassant geboren. In der Nacht vom 1. zum 2. Januar 1892 starb er geistig. Am 6. Juli 1893, dreieinhalb Uhr nachmittags brach auch der Körper zusammen. In fast einundvierzigeinhalb Jahren hat sich dies Leben abgespielt — denn die letzten eineinhalb Jahre der Auflösung zählen nicht.

In dem Schlosse Miromesnil stand seine Wiege, acht Meilen nördlich von Rouen an der normannischen Küste. Das Geburtshaus hat keine Bedeutung für das Leben des Kindes. Die Eltern hatten es nur auf einen Sommer gemietet und verließen es wenige Wochen nach der Geburt ihres Ältesten. Die Küste der Normandie indessen hat auch weiterhin Kindheit und Jugend des Dichters gesehen. Sie hat seinem Wesen Prägung gegeben, zahlreichen seiner Werke den Stoff und das Wurzelreich geliefert, seinem gesamten Schaffen den bestimmten Erdgeruch, das satte Naturgefühl verliehen. Etretat, Yvetot, Rouen heißen die ferneren Stätten in der Entwicklung des Knaben. Vor allem Etretat, wohin die Eltern zunächst zogen und das auch späterhin immer eine Zufluchtsstätte des Dichters blieb.

Die Ehe der Eltern bestand schon dreidreiviertel Jahre, als Guy geboren wurde. Ein zweiter Sohn, Hervé, folgte nach weiteren fünfdreiviertel Jahren. Die Mutter war zur Zeit von Guys Geburt fast neunundzwanzig Jahre alt, sein Vater etwa zweiunddreißig.

Es war eine sogenannte Liebesheirat gewesen, die das Fräulein Laure Le Poittevin mit dem normannisch-lothringischen Edelmann Gustave de Maupassant zusammenführte. Er war ein eleganter junger Mensch, von ungemein gewinnenden Manieren, der noch in seinen alten Tagen als der vornehme Gentleman des ancien régime in Zurückgezogenheit geschildert wird. Ein Gemälde von Bellangé im Museum von Rouen zeigt ihn anfangs der Zwanziger im Gehrock, seidener Weste und karierter Hose im Vordergrunde einer Landschaft. Die Linke hält lässig eine Zeichnung, die Rechte einen Zeichenstift. Er selbst lehnt an einem Schlagbaum; Stock und Zylinder neben ihm; im Hintergrunde ein Landhaus. Die Züge sind nicht gerade geistreich, lassen aber einen beweglichen Schwerenöter ahnen, der zu gegebener Zeit seine Schlachten zu schlagen weiß. . . . Sein Geschlecht kam nach Lothringen im Gefolge von Marie Leczinska. Es war geadelt worden von Kaiser Franz, dem Gemahl der Maria Theresia. Ein Maupassant soll sich bei der Belagerung von Rhodos ausgezeichnet haben. Von einem Fräulein von Maupassant, das die Geliebte von Lauzun, dem Eroberer Korsikas, war, wird ein Bonmot berichtet. Sie erwiderte Lauzun, der sie bat, sich nicht zu sehr dem feindlichen Feuer auszusetzen: „Glaubt Ihr vielleicht, daß wir

Frauen unser Leben nur im Kindbett zu wagen verstehen?" Um die Mitte des 18. Jahrhunderts siedelten die Maupassants nach der Normandie über. Sie waren ursprünglich Marquis, die Nachkommen haben das Prädikat fallen lassen. Ihr Wappen sei für diejenigen, die dergleichen interessiert, hier beigefügt.



Das Fräulein Le Poittevin hatte schon manchen Korb ausgeteilt, als es sich mit etwa fünfundzwanzig Jahren entschloß, den drei Jahre älteren Herrn von Maupassant zu heiraten. Sie stammte aus einer als reich bezeichneten, angesichts ihrer späteren, nicht sehr glänzenden Verhältnisse aber höchstens als wohlhabend anzusehenden Industriellen-Familie der Normandie, in der geistiges Leben schon seit langem zu Hause war. Von einer Ahne, Frau Verigny, aus dem 17. Jahrhundert, wird versichert, daß sie sehr geistreiche Verse hinterlassen habe, und von einem Großonkel, dem Abbé des Perques, daß er eine seltene Gelehrsamkeit besaß. Dieser Abbé er-

zog Laures Vater, also Guy de Maupassants Großvater. Indessen trotz oder gerade wegen des starken und frühen geistlichen Einflusses blieb dieser Großvater sein Lebenlang sogenannter Freidenker.

Das junge Mädchen Laure war die Vertraute ihres um acht Jahre älteren, als angehender Dreißiger schon gestorbenen und, nach allem zu schließen, hochgesinnten Bruders Alfred gewesen. Guy de Maupassant muß mit diesem Alfred nach dem mehrfachen Zeugnis Flauberts körperlich und geistig eine große Ähnlichkeit besessen haben. Der Onkel scheint der geistige Ahn Guys gewesen zu sein, infolge eines jener merkwürdigen Spiele der Vererbung, die nicht auf dem geraden Wege, sondern sprunghaft zur Erscheinung kommen. Leider hat die Familie nach seinem Tode seine Verse verbrannt, weil sie „zu frei" waren. „Ein Verlust für die französische Literatur," sagte Flaubert, sein intimster Freund, nach dessen Bekundungen er ein ungewöhnlich befähigter Geist gewesen sein muß. Flaubert hat ihn nie vergessen können; er blickte zu ihm auf als Intelligenz; er liebte ihn bis zur Eifersucht. Seine Tentation de Saint-Antoine ist ihm gewidmet. Noch fünfzehn Jahre nach Alfred Le Poittevins Tode, 1863, schreibt er von Paris aus an dessen Schwester Laure: „Kein Tag und ich kann fast sagen keine Stunde, da ich nicht an ihn denke. Ich weiß jetzt, was man nach allgemeinem Übereinkommen ‚die klügsten Männer der Zeit' nennt. Ich messe sie an seinem Wuchs und finde sie mittelmäßig im Vergleich zu ihm. Von keinem unter ihnen ward ich so geblendet wie von Deinem Bruder . . .

Ich führe sein Gedenken ständig mit mir wie ein Amulett, wie etwas Besonderes und Heimliches . . . Ich erinnere mich mit Entzücken und zugleich voll Trauer an unsere endlosen Unterhaltungen, gemischt mit Ulk und Metaphysik, an unsere Studien, an unsere hohen Träume und Bestrebungen! Wenn ich etwas wert bin, so liegt hier der Grund. Ich halte diese Vergangenheit hoch in Ehren; wir waren schöne Menschen, ich habe nicht untreu werden wollen." — Auch später noch, in fast allen Briefen an Guys Mutter, verweilt Flaubert bei diesem ihrem Bruder.

Alfred Le Poittevin, der seinerseits einen Sohn, den noch lebenden Maler Louis Le Poittevin, hinterließ, von dem ich eine kräftig empfundene, saftvolle normannische Mondlandschaft im Museum zu Rouen gesehen habe, war der geistige Nährvater und Erzieher seiner Schwester Laure, wie er derjenige des mit Laure gleichaltrigen Flaubert gewesen ist. Er führte ihr beispielsweise die Klassiker zu, er brachte sie auch im Englischen so weit, daß sie Shakespeare im Urtexte las. Alle drei zusammen, mit Flauberts Schwester Caroline, wuchsen, gemeinsam spielend und studierend, im alten Rouen auf. Schon die Mütter, Frau Flaubert und Frau Le Poittevin, waren Jugendfreundinnen gewesen. Sie freuten sich, mitsamt den Gatten, ihre alten Beziehungen in den Kindern fortleben zu sehen, die mehr noch als durch die Freundschaft ihrer elterlichen Häuser durch Ähnlichkeit der Charakter- und Geistesanlagen verbunden waren. Daß ein steter Verkehr so ungemein angeregter und empfänglicher ju=

gendlicher Gemüter stark fördernd auf die gegenseitige Entwicklung wirken mußte, ist klar. Guys Mutter, Laure, bekam jedenfalls zu ihrer ursprünglichen Begabung schon in diesen Jugendjahren den Blick und die Liebe fürs Literarische und Künstlerische ein für alle Mal ins Leben mit. Durch den intimen Verkehr im Hause der Flauberts, deren Haupt leitender Arzt im Krankenhause zu Rouen war, kam sie auch oft in die Nähe von Krankheit und Tod. Sie selbst glaubte dadurch in schon frühen Jahren eine starke Empfindsamkeit empfangen zu haben.

Sicher ist jedenfalls, daß Laure Le Poittevin eine geistig und künstlerisch sehr hochstehende Dame war. Alle Äußerungen von ihr, die namentlich nach dem Tode ihres Sohnes zahlreicher hervortreten, beweisen das. Jeder, der sie kennen lernte und näher mit ihr sprechen konnte, bezeugt es. Man bewundert an ihr noch als alter Dame das imponierende Wesen, ihre hohe Art, die Dinge zu sehen, ihr ungemein treffendes Urteil über Literatur. „Du weißt," schreibt Flaubert in dem schon erwähnten Briefe an sie, „welches Gewicht ich Deinem Urteil beimesse, meine liebe Laure. Wir sind nicht nur Jugendfreunde, sondern fast Studienkameraden." Ihre Art zu sprechen rief in Literaten, wie Paul Alexis, das Gefühl hervor, einem Kollegen gegenüber zu stehen. Sie soll selbst bewundernswürdig geschrieben haben. Sie hatte einen fast männlichen Scharfblick, eine ungemeine Entschlußfähigkeit. Ihr Leben lang war sie auch zum Beispiel recht ungläubig. Das veranlaßte sie wohl, den Sohn

von vornherein in ziemlicher Gleichgültigkeit gegen Kirche und offizielle Religion heranwachsen zu lassen. Seit das große Unglück über den geliebten Sohn und damit über sie selbst hereingebrochen war, verharrte sie in einer unversöhnlichen Resignation gegen das Geschick. „Wenn es einen Gott gibt," sagte sie zu Albalat, einem alten persönlichen Bekannten, „so werden wir ja sehen und gegeneinander abrechnen."

Auch das ganz intime geistige Verhältnis, in dem sie Zeit ihres Lebens zu ihrem Sohne Guy stand, bezeugt ihre hohe Bedeutung. Sie war seine Vertraute im Seelenleben und im Schaffen. Sie wußte um seine Werke, um ihren jeweiligen Stand, sie trug ihm mannigfachen Stoff an Erzählungen, Schnurren und Abenteuern zu, die er künstlerisch verarbeitete. Zu einem Essay über Turgenjeff, den er im Jahre 1891 zu schreiben gedachte, sollte sie ihm die grundlegenden Analysen der Hauptromane und Novellen geben. Sie war die einzige, der er das Lesen seiner Korrekturbogen überließ. Dank ihrer Mühe sind Maupassants Dichtungen fast ohne jede Textverderbnis erschienen. Schließlich hat auch der Gatte, Guys Vater, von geringeren Mißverständnissen und Trübungen abgesehen, immer die größte Hochschätzung für den moralischen wie geistigen Stand seiner Frau bewahrt.

Beide, das Fräulein Le Poittevin und Herr Gustave de Maupassant, waren jung, vornehm, lebensfreudig und

schön, als sie sich kennen lernten: Es braucht nicht viel mehr, um auch bei sonst anspruchsvolleren Menschen das Zustandekommen einer Ehe zu erklären. Es braucht allerdings viel mehr, um ihren Bestand zu verbürgen. Dieses „Mehr" ist bei den Eltern Maupassants nicht vorhanden gewesen. Nach sechzehnjährigem Zusammenleben haben sich die beiden Gatten, die Eltern zweier Kinder, getrennt. In aller Freundschaft. Und in guten Formen. Nur ein einfacher Akt vor dem Friedensrichter wurde aufgenommen, auf Stempelpapier. Herr von Maupassant kam auch weiter gelegentlich zu seiner Familie auf Besuch. Er war dann Gast, wie jeder andere.

Es kann uns nicht einfallen, hier Schuldfragen aufzuwerfen. Verhältnisse, wie die in Betracht kommenden, entziehen sich im Grunde jedem Einblick Fremder, da sie zuletzt auf die persönlichen und gänzlich unabänderlichen Eigentümlichkeiten der Individuen zurückgehen. Es wird berichtet, daß sich Herr von Maupassant wenig für den Ehestand eignete. Man schildert ihn allgemein als einen Herrn von stark galanten Anwandlungen, der sich so leicht kein mundliches Abenteuer entgehen ließ. Daß auch auf der anderen Seite Eigenschaften bestanden, die ein Zusammenleben unter Umständen zu erschweren geeignet waren, ist an sich nicht zu bestreiten. Pinchon, ein Jugendfreund Maupassants, der der Familie immer nahe stand, hebt die ungemeine Nervosität der Mutter hervor, durch die Maupassant erblich belastet sei. Dasselbe bekundet Lapierre. Frau Maupassant sei durch die furchtbaren Nervenkrisen mehrmals dem Tode nahe ge-

wesen. Und während der Wahnsinnszeit des Sohnes Guy ist ein zweimaliger Selbstmordversuch bei ihr festgestellt worden.

Vielleicht genügt es, zur Erklärung des Mißverhältnisses zwischen den Gatten zu sagen: Sie verstanden sich nicht. Eine hochbegabte Frau kommt mit einem geistig und künstlerisch wenig angeregten Manne zusammen. Eine reizbare, allem Erlesenen und Besonderen offen stehende Empfindung mit einer robusten Durchschnittsnatur. Ein vornehmlich aufs Innerliche und Wesentliche angelegtes Geschöpf mit einer mehr in Äußerlichkeiten und Oberflächenkultur aufgehenden Persönlichkeit. Darin liegt alles.

Ausgehalten hätte Frau von Maupassant das Zusammensein vielleicht ein Leben lang, so gut, wie sie es sechzehn Jahre ertrug. Dazu scheint Herr von Maupassant zu gute Formen besessen zu haben, zu erträglich gewesen zu sein. Es wäre freilich ein Zusammensein nur dem Namen nach gewesen, bei dem die Frau ihr eigentliches Leben für sich führte, ohne Gemeinschaft mit dem Manne, ja fast auf der Hut vor ihm. Daß Frau von Maupassant dennoch die Trennung veranlaßte, daran war die Rücksicht auf die Kinder schuld, vor allem auf Guy, dessen schnell erwachende Einsicht bereits das lockere Treiben seines Vaters zu bemerken und zu beurteilen begann. Um dem geweckten Knabensinn das Bild des abenteuernden Vaters nicht länger vor Augen zu lassen, ward die Trennung der Gatten, als Guy etwa zwölf Jahre alt war, vollzogen. Er hat freilich auch so für die Streiche

seines Erzeugers ein gutes Gedächtnis bewahrt. Die Geschichte in Une Vie zum Beispiel, in der das Liebespärchen in einer Hirtenbaracke abgefaßt wird, ist — ohne den schrecklichen Ausgang — ein Erlebnis Gustaves, des Vaters.

Bei dem Akt der Lösung von den Seinen hat Herr von Maupassant sich tadellos benommen, sofern man Briefen glauben darf, die er selbst an den Anwalt Guys, Jacob, im Jahre 1892 und 1893 richtete. Er ließ seine Frau vollkommen im Besitze und Nutznieß ihres eigenen Vermögens, dessen Erträgnisse allerdings nur fünftausend Franks waren. Er zahlte ihr außerdem, solange er selbst von seinem Vater, der Grundbesitzer zu Neuville-Champs-d'Oisel nahe Rouen war, seine viertausend Franks Rente bezog, eintausendsechshundert Franks für die Kinder, die bei der Mutter verblieben. Etwa fünf Jahre später (nach einem anderen Briefe zehn Jahre) verlor allerdings sein Vater sein ganzes Vermögen, und Gustave de Maupassant, jetzt ohne jede Mittel, war gezwungen, als zweiter Kassier in ein Wechselgeschäft einzutreten.

Er hatte bis dahin augenscheinlich nie einem Berufe obgelegen. Desto anerkennenswerter ist es, wie voll Anstand er sich in die neue Lage fand. Er lebte von nun an mit tausend Franks das Jahr, um etwas für seinen Lebensabend zu erübrigen. Fünfundzwanzig Jahre lang hat er das durchgeführt. Er hatte es dann dahin gebracht, daß er sich wieder eine Rente von viertausend Franks gönnen konnte. Wenn man bedenkt, daß er zu

Beginn des neuen Daseins ein etwa fünfzigjähriger Mann war, der Luxus und kostspielige Gewohnheiten kannte, so muß man sagen, daß das eine anerkennenswerte Leistung war, eine dauernde Bekräftigung eines willensstarken Charakters. Und man kann sich angesichts dieses Zuges nicht des Eindruckes erwehren, daß ein großer Teil der Energie und Arbeitskraft, mit welcher der Sohn Guy sein Lebenswerk vollbrachte, als ein Erbstück der zähen Nachhaltigkeit anzusehen sei, deren sein Vater fähig war. Als bei der Erkrankung und dem Tode Guys die materiellen Verhältnisse der übrigen Familienmitglieder sich ungünstig gestalten zu wollen schienen — nur schienen —, erlebte der alte Herr denn auch die Genugtuung, daß er als derjenige hervortreten konnte, der mit seinem schmalen Einkommen wenigstens noch Schwiegertochter und Enkelin, die Frau und Tochter seines verstorbenen zweiten Sohnes Hervé, erhalten wollte.

Man scheint sich im übrigen nach der Ehe-Trennung um diesen Vater ebensowenig gekümmert zu haben, wie er es seinerzeit um seine Familie getan. Berichtet wird, daß er den Tod seines Sohnes Guy in der Zurückgezogenheit seiner alten Tage zu Sainte-Maxime, zwei Stunden von Nizza, erst durch die Zeitung erfuhr. Aber auch er selbst sagte, „Familiengefühl" sei nicht die starke Seite seines Sohnes Guy gewesen. Kaum einmal im Jahre habe er ihn in Paris aufgesucht. Er, der Vater, sei es gewesen, der von Zeit zu Zeit gegangen sei, dem Sohne

die Hand zu drücken. Dem steht allerdings bis zum gewissen Grade entgegen, daß die Schwiegertochter versichert, Guy habe sich in seinen Briefen an den Vater, die sie gelesen, als liebevollen, ehrerbietigen Sohn gezeigt. Er habe auch in Gesprächen mit ihr über die Uneinigkeit zwischen seinen Eltern entschieden das Verhalten seines Vaters zu verteidigen gesucht.

Wie dem auch sei, einen Vorwurf wird nur derjenige für den Sohn herleiten können, der unter Familiensinn etwas unter allen Umständen zu Betätigendes erblickt. Wer aber auch für das Familiengefühl die innere Nähe und das gegenseitige Entgegenkommen fordert, der wird selbst angesichts eines kühlen Verhältnisses nicht weiter befremdet sein können. Als Vater hatte sich Gustave de Maupassant dem Sohne kaum je gezeigt. Woher sollte dieser die Kraft des Gemütes nehmen, sich ihm als Sohn zu erweisen? Er verstand wohl den Vater, dieser aber kaum ihn. Würde nicht zum Beispiel ohne die unvergleichlichen äußeren Erfolge, die der Sohn erntete, allein schon die Laufbahn, die er einschlug, dem Vater als verfehlt erschienen sein?

Dieser Sohn gehörte zur Mutter. Sie war ihm Vater, Mutter, Erzieher und Freund zu gleicher Zeit. Gegen sie hat er das Familiengefühl im höchsten Sinne betätigt. Dafür liegen zahlreiche Zeugnisse vor. Es war den Freunden so bekannt und auffallend, daß Turgenjeff es als hervorstechendes Merkmal an Tolstoi berichtete. Auch Lapierre und andere erzählen davon. Die Mutter selbst hat nicht Worte genug finden können, dasselbe zu

versichern. Guy sei von unsagbarer Zartheit gegen sie gewesen, voll von unzähligen kleinen Rücksichten und Aufmerksamkeiten. Als Beispiel erzählt sie mit besonderem Stolze mehrmals, wie er mit Huysmans einmal eine Reise nach Holland geplant hatte. Er freute sich darauf. Aber auf die Kunde, daß sie allerlei häuslichen Kummer habe, gab er die Reise auf und kam zu ihr nach Etretat, ohne den wahren Grund zu sagen, rein unter dem Vorgeben, Huysmans habe nicht gekonnt. Guy ist es auch gewesen, der seine Mutter in ihren vorgerückten Tagen aufs freigebigste unterstützt, ja sie gänzlich erhalten hat, ebenso wie er für den Unterhalt der kleinen Simone, seiner Nichte, bereits eine bestimmte Summe zu Lebzeiten ausgesetzt hatte. Umsichtige Geldwirtschaft ist nach den vorliegenden Zeugnissen wohl nie die starke Seite von Maupassants Mutter gewesen. Sie besaß nach dem Verkauf ihrer Liegenschaften am Abend ihres Lebens von ihrem eigenen Vermögen nichts mehr. Dafür war sie im tiefsten Sinne eine Dichtermutter. Wie sie die ersten Schritte des genialen Sohnes lenkte, so begleitete sie ihn durchs Leben. So hat ein tragisches Geschick sie noch seinen letzten Gang erleben lassen.

Auch gegen seinen Bruder Hervé, dessen Porträt er äußerlich im Bel-Ami festhielt, ist Maupassant der liebreichste Bruder und Helfer gewesen. Wiederum wird das von Lapierre, der die Familienverhältnisse genau kannte, bezeugt. Hervé hatte sich dem Militärdienst gewidmet und es dort bis zum Kavallerieunteroffizier gebracht. Er verließ den Dienst. Er war ein ausgezeich-

neter Botaniker, und Guy setzte ihn in der großartigsten Weise an die Spitze einer Gärtnerei zu Antibes an der Riviera und trug sämtliche Kosten. Materiell ist die Unternehmung dann allerdings nicht von Erfolg begleitet gewesen, wie der Vater es vorausgesagt hatte. Guy hat sein Geld verloren und auch der Vater noch dreitausend Franks eingebüßt. Als Hervé nicht lange nachher von allgemeiner Paralyse ergriffen wurde (er starb am 13. November 1889, im vierunddreißigsten Lebensjahre), war es wiederum sein Bruder, der die Pension im Irrenhause bezahlte und für die hinterlassene Frau und Tochter sorgte, obwohl er seiner Schwägerin, nach deren eigenem Zeugnis, immer sehr kühl gegenüber gestanden hatte.

Etretat

„Ich bin groß geworden am Strand des Meeres, des grauen, kalten Meers des Nordens, in einer kleinen Fischerstadt. Sie war immer heimgesucht vom Wind, vom Regen und den Wellenspritzern. Sie war immer erfüllt von Fischgeruch, sowohl vom frischen, auf die Dämme hingeworfenen Fisch, dessen Schuppen auf dem Straßenpflaster leuchteten, als auch vom gesalzenen, in Fässer eingelegten Fisch oder vom gedörrten Fisch . . .

gedörrt in den braunen, von Ziegelschornsteinen überragten Häusern, deren Rauch weithin über das Land die starken Düfte des Herings trug."

So spricht Maupassant selbst über die Stätte seiner frühesten Jugend. Er tut es in einer Vorrede, die für Seestädte schwärmt, nicht für die großen, wie Marseille, Bordeaux, Le Havre, sondern für die kleinen, charakteristischen und intimen. Er hebt nur wenige Züge hier heraus, die hervorstechend-realistischen für den längstgewohnten Betrachter. Den landschaftlichen Zauber des Städtchens, vor allem seiner Umgebung, ist er an dieser Stelle schuldig geblieben, wenn er ihn auch an anderen desto häufiger gepriesen hat.

Schroffe Felsen starren am Strande, wie die ganze Küste entlang von Le Havre bis Dieppe. Zwischen besonders hohen Gestaden, in einer vom Meere gegen das Landinnere sich hinziehenden Furche liegt wie eingebettet Etretat, heute noch, soweit nicht der Villenvorort in Betracht kommt, ein Fischerstädtchen mit engen, kleinen Straßen.

Kaum zehn Minuten braucht man ins Tal hineinzugehen, und man hat plötzlich die Empfindung, mitten im Binnenlande zu sein. Zwischen den nördlich und südlich vorgelagerten Bergesrücken, die die größte Wut des Sturmes wie die sengendste Glut der Sonne fernhalten, breitet sich bereits hier die satte, saftige normannische Ebene, dies herrliche Wiesenland mit den sorgsam umhegten Gehöften, mit dem reichen Buschwerk und Gehölz, mit den prächtig strotzenden Apfelbäumen.

Wildheit und Idylle, zarter Reiz und packende Gewalt liegen in Etretat nahe beieinander. Nicht umsonst ist es der Lieblingsort von Künstlern und Schriftstellern geworden. Von Alphonse Karr wurde es als Sommeraufenthalt „entdeckt". Es gibt eine Alphonse Karr-Straße. Alle Maler waren dort; Corot und Courbet haben hier gemalt. Noch jetzt, wie zu Maupassants Zeiten, besteht in St.-Jouin, gleichfalls am Gestade des Atlantischen Ozeans, eine Meile etwa von Etretat, im Hause der „schönen Ernestine", einem jetzt ergrauten echten normannischen Landmädchen, eine Malerkolonie. Maupassant hat zu Anfang der achtziger Jahre durch einen Artikel im Gil Blas zuerst die weitere Aufmerksamkeit darauf gelenkt. Die „schöne Ernestine", der man selbst als Sechzigerin die einstige Frische und Beherztheit ansieht, lebt heute noch inmitten ihrer Andenken. Sie bewahrt auch ein Bild von Maupassant, das Bild eines pausbäckigen, dicken Maupassant, etwa Mitte der zwanziger Jahre mit der Widmung „A la belle Ernestine son amoureux platonique" . . .

Die an der Fahrstraße nach Fécamp gelegene Villa Aux Verguies, in der Maupassant aufgewachsen, das „teure Haus", wie er es im Andenken an die froh und zukunftshoffend dort verlebten Stunden später oft genannt hat, befindet sich heute genau auf der Grenze zwischen der alten Fischerstadt, die sich inzwischen ganz zu ihr hinausgebaut hat, und dem neuen Villenvorort, der sich prächtig und idyllisch von hier aus entfaltet. Das Haus liegt fünf Minuten vom Strande entfernt. Es ist im Jahre 1907

von den Erben nicht unerheblich umgebaut worden, bewahrt aber im ganzen noch den Eindruck, den die früheren Schilderungen hervorrufen. Es ist ein zweistöckiges, sehr einfaches Landhaus, mit hübschem Garten, der zweite Stock niedriger als der zur Erde gelegene erste; neun Fenster Front. In den geräumigen Zimmern waren noch die schönen, von den Großeltern überkommenen Möbel, auch Truhen und Kredenztische der Abtei von Fécamp, und herrliche Stücke der wundervollen alten Rouener Steingutwaren, von denen noch einer der ersten Artikel des Journalisten Maupassant schwärmt.

In solcher Umgebung ist Guy de Maupassant aufgewachsen. Eine wundervollere Vereinigung von allem, was auf ein junges Gemüt kräftigend und anregend einzuwirken vermag, läßt sich kaum denken. Zu aller Schönheit der Natur, der Ebene und des Berges, zur Majestät des Meeres, zum wechselnden Reize des Spiels der Wellen kommt hier das bunte Leben und Treiben, das die städtischen Besucher während der Sommermonate um sich verbreiten. Zu den Herrlichkeiten des Landes und der See gesellt sich Paris. Für ein müdes Gehirn, für ein Auge, das Unzähliges gesehen und der Ruhe bedarf nach langer Unrast der Erfahrung, mag eine gänzliche Einsamkeit das Wohltuendere, das Heilsamere sein. Für eine werdende Intelligenz aber, für ein reifendes Talent, muß dieser Gegensatz, vielmehr dieses Beieinander von Natur und Kultur, dieser Wechsel von Stille und Bewegung, eine ungemeine, zugleich in der Breite ausweitende, wie in der Tiefe nachschürfende Wirkung haben. Früh schreibt die

Mannigfaltigkeit des Lebens eine vielseitige Kenntnis des Vorhandenen auf die reinen und geduldigen Seiten des eben erst aufgeschlagenen Daseinsbuches, und zugleich hat die wachsende Seele Ruhe, hat Sammlung und Andacht, sich auf sich selbst zurückzuziehen, vermag Beobachtungen und Erfahrungen gemäß ihrem eigenen Wesen zu verarbeiten.

Überblickt man die Menge der Beziehungen im Leben eines Badeortes wie Etretat, so ist es, als hätte man ein Abbild der künftigen Kunst Maupassants vor sich: Ihre Verschmelzung des innigsten, ursprünglichsten Naturgefühls mit dem Sinn für die Raffinements der Großstadt und der süßen, mondänen Laster; den erfrischenden Hauch der großen Meeresbrise, die Fülle der weiten Landschaft und des Waldeswebens, zugleich aber das peinliche Sich-Hineinbohren in die geheimsten Gänge verwickelter Charaktere, in verstecktes und selbst verkümmertes Menschentum.

Bis zum dreizehnten Lebensjahre, also ungefähr bis zu dem Zeitpunkte, in dem die Trennung der Eltern vor sich ging, blieb Maupassant im wesentlichen zu Etretat. Einzelne längere Aufenthalte in Paris fielen freilich dazwischen, da die Eltern den Winter vielfach dort zu verbringen liebten. Vom Vater hört man wenig. Die Mutter ist alles. Wenn der Vater keine hervorstechenden Vorzüge gehabt haben mag, so scheint er wenigstens die unbezahlbare Eigenschaft besessen zu haben,



Guy de Maupassant
als Zehnjähriger

nicht zu stören, froh, wenn er selbst in Ruhe gelassen wurde.

Frau von Maupassant hat aus einem merkwürdigen Vorgefühl heraus ihren Sohn Guy von vornherein auf den Dichter hin erzogen, besser gesagt, sie hat sich ihn auf den Dichter hin entwickeln lassen. Vielleicht sprach ihre eigene Begabung und dadurch ein innerer Wunsch unwillkürlich mit; vielleicht führten auch bestimmte Zeichen im Wesen und in den Äußerungen des Knaben ihr leicht begreifendes Verstehen auf das Richtige hin. Wie sie selbst ihm die Brust gab, ihn allein nährte — sie hat späterhin, als die subalterne Eitelkeit eines Aufsehers in Rouen dessen Sohn für einen Milchbruder des schon berühmten Dichters ausgeben wollte, darüber wie über einem Ruhme gewacht! — so hat sie ihm auch geistig in der Knabenzeit die Nahrung zugeführt. Schon früh ging sie seine frühen Verse mit ihm durch; auch später hat sie ihm ihr strengstes Urteil nicht vorenthalten. Sie bestimmte seine Lektüre. Als für sie, als Frau wie als Laiin, die sie immerhin blieb, eine gewisse Grenze gekommen war, jenseits welcher sie sich selbst nicht mehr für genügend halten mochte, sorgte sie dafür, daß überlegene Männer Einfluß und Lehre auf ihren Sohn gewannen. So Bouilhet, so Flaubert, ihr alter Jugendfreund. Ihr Hauptverdienst ist jedenfalls das weise Gewährenlassen gewesen. Wie sie selbst es ausgezeichnet ausdrückte: Ihr Bestreben, ihren Jungen nicht betrachten (regarder) zu lehren, sondern schauen (voir), nicht unter Zweck-Gesichtspunkten beobachten, Vorgefaßtes und Vorgefälschtes in die Welt hinein-

tragen, sondern das, was selbstwillig auf uns zukommt, voll Gastfreundschaft in uns aufnehmen und mit Wahl verarbeiten.

Nur Latein und Rechnen gab der Geistliche des Ortes dem Knaben. Maupassant soll ein guter Lateiner gewesen sein. Recht unbequem war ihm das Griechische. „Ich begreife nichts von dieser Unglückssprache," schreibt er in seinem vierzehnten Jahre von Yvetot aus an die Mutter. Im übrigen sprach er, auch in reifen Mannesjahren, keine fremde neuere Sprache, auch das Italienische nicht. Nur das normannische Patois beherrschte er durch seinen nahen Umgang mit den Fischern Etretats vollendet.

Schon auf dieser Stufe tritt die große Schicksalsgunst hervor, deren Maupassant während seiner Hauptentwicklungszeit genossen hat: Immer von Menschen geleitet worden zu sein, die ihn sich in Freiheit zu seinem eigentlichen Ich entwickeln lassen wollten. Er hat das unschätzbare Glück erfahren, daß diejenigen, die das Recht hatten, auf ihn einzuwirken, ihn verstanden, daß sie ihn nicht in Richtungen drängten, die seinem Genius zuwider liefen, sondern, was an zukunftsträchtigen Ansätzen zu sprießen begann, voll Entgegenkommen förderten. Kleine Drangsalierungen auf den Lehranstalten zu Yvetot und Rouen während der Jünglingsjahre sind nicht zu rechnen. Geringe Schmerzen dienen nur dazu, um sich dessen, was man besitzt, erst recht bewußt zu werden. Man hätte sie geradezu hineinsetzen müssen in sein Leben, wenn sie nicht schon darin gewesen wären. —

Frühreife ist kein notwendiger Vorbote einer hohen

Begabung. Es gibt Talente, die langsam reifen. Es gibt sogar solche, die in ihrer Jugend für stumpf und schwerfällig gehalten werden, weil die in ihnen sich vorbereitende Gärung, die Spannung der Kräfte und die Fülle der brauenden Stoffe, vorläufig noch zu dunklen Massen durcheinander geballt liegt.

Bei Maupassant wird Frühreife wieder einmal bezeugt. Er hat sehr früh lesen gelernt. Er soll eine ungewöhnlich schnelle Aufnahmefähigkeit besessen, zum Beispiel in kürzester Zeit ganze Seiten auswendig gelernt haben. Bestätigt werden solche Angaben der Mutter zum Beispiel durch das Zeugnis, welches das Pariser Lycée impérial Napoléon dem zehnjährigen Knaben ausstellt: „Ausgezeichneter Schüler, dessen guter Wille und Fleiß lebhaft belobt und ermutigt zu werden verdienen. Er wird sich allmählich an unsere Arbeitsweise gewöhnen und wir rechnen auf stete Fortschritte.“

Ganz besonders fällt sein früher Blick für die realistische Beurteilung der Menschen auf, zumal in Liebesdingen. Vieles wird dazu die Beobachtung der Zerrüttung im ehelichen Leben seiner Eltern beigetragen haben. Daneben stand ihm eine ungeheure Schlagfertigkeit zur Verfügung und eine Lust, sie nach außen hin zum Ausdruck zu bringen, seine Umgebung mit Grazie hineinzulegen. Geradezu beherrschend tritt dieser Zug in dem Bilde des Knaben und Jünglings hervor: der Hang zur Ironie, ein Erbteil seiner normannischen Abstammung, der sich später in seinen gelungensten Fabliaux so glänzend ausleben sollte.

Ist es nicht erstaunlich, daß ein neun- bis zehnjähriger Bursch die Verliebtheiten seines Vaters nicht nur errät, sondern ihn geradeswegs damit hänselt? Frau von Maupassant wußte davon zu erzählen! Es handelte sich einmal um einen Besuch bei einer Frau von Z . . ., der gerade das vielgeprüfte „Herz" des Herrn von Maupassant, des Vaters, gehörte. Guy und Hervé sind zu einer Kindergesellschaft bei dieser geladen. Hervé ist krank, seine Mutter bleibt bei ihm. Sehr beflissen erbietet sich der Vater, Guy allein hinzubringen. Der Knabe errät den wahren Grund, der seinen Erzeuger leitet, und macht sich ein Vergnügen daraus, ihn im letzten Augenblicke hinzuzögern, mit seinem Anzuge nicht fertig zu werden und dergleichen. Der Vater, ungeduldig, droht: Ich bringe dich nicht hin zu der Gesellschaft! — Ich bin sehr unbesorgt, sagt Guy, ich weiß schon, w e m am meisten daran liegt hinzukommen. — Schnell! ruft der Vater, schnüre deine Schuhbänder! — Nein! Schnüre d u sie! — Der Vater ist verblüfft. — Guy: Komm nur! Du wirst sie ja doch schnüren. Tu es lieber gleich. — Und der Vater schnürt seinem Jungen die Schuhe zu!

Ein anderes Mal, im selben Alter, schreibt er an seine Mutter (mutmaßlich von Rouen aus) einen Brief, in dem die Stelle vorkommt: „Ich war Erster im Aufsatz. Zur Belohnung hat mich Frau von X. mit Papa in den Zirkus geführt. Es scheint, daß sie auch Papa belohnt; — womit, weiß ich nicht . . ."

Diese und ähnliche Erfahrungen führten dann, wie schon angedeutet, im Laufe der nächsten zwei Jahre Frau

von Maupassant zu dem Entschlusse, dem scharfsichtigen Knaben den Anblick seines Vaters zu entziehen.

Die Lust am Ulk, am Possenspielen, tritt während der ganzen Jugendzeit und selbst später noch so stark hervor, daß es sich lohnt, schon hier im Zusammenhang dabei zu verweilen. Frau von Maupassant erzählt noch, wie der junge Guy gelegentlich die Pariser mit ihrer Unkenntnis der ländlichen und meerischen Dinge hineinlegte. Sie erzählt einen Possen, der einer alten, schämigen Engländerin von dem etwa fünfzehnjährigen Guy in der Ferienzeit zu Etretat während der Karnevalstage gespielt wurde. Guy zieht ein Kleid seiner Mutter an, verdeckt den schon keimenden Schnurrbart durch eine dicke Lage Reispuder und begibt sich, begleitet von jungen Freundinnen, zu der alten Engländerin, der er sich als Fräulein Renée de Valmont melden läßt. Er macht sehr die „Lady", mit gesenkten Wimpern. Die alte Miß fragt:

— Sie sind gereist, Fräulein?

— Oh! Viel! Ich komme jetzt von Nouméa.

— Aoh! Nouméa!

— Ja, ich habe Freunde dort unten.

— Ach! Die große Reise ganz allein?

— Nein, mit meinen zwei Kammerjungfern.

— Wenn auch mit Kammerjungfern, so weit zu reisen, als junges Mädchen!

— Oh, ich brauche mich nicht zu fürchten! Ich habe zur Bedienung einen Dragoner und einen Küraffier.

— Aoh! Shocking!

Hier beginnen die jungen Begleiterinnen in ein Gelächter auszubrechen, und die Miß begreift. Sie ist so beleidigt, daß es sehr ernsthafte Entschuldigungen zu machen gilt.

Bedenklichere Späße hat Maupassant selbst berichtet. Den alten Scherz, Phosphorkalzium in ein verschwiegenes Möbel des Schlafzimmers zu tun, zwecks späterer, bekannter Wirkung, hat auch er als Fünfzehnjähriger gegen ein gehässiges, reiches altes Frauenzimmer angewandt.

In die Zeit von Rouen indessen, in das neunzehnte Lebensjahr, fällt die Farce, die er seinem Nachhilfelehrer im Latein gespielt hat. Er redet, wie der Fürst Don Pedro in „Viel Lärm um Nichts", dem weltunerfahrenen Mann ein, eine hübsche muntere Wäscherin sei in ihn verliebt und macht umgekehrt der Wäscherin Mitteilung von der Liebe des Latinisten. Der alte Knabe fängt sofort Feuer; die Wäscherin, der es sich um die Heiratsfrage handelt, ist auch nicht abgeneigt. Aus den beiden wird infolge des ohne bestimmte Absicht angesponnenen Ulkes des jungen Maupassant wahrhaftig ein Paar. Der bisher im Dienste des Lateins ständig nur geschuhriegelte kleine Hilfslehrer hängt Wissenschaft und Latein an den Nagel und wird ein braver Krämer, der sich redlich nährt.

Anziehend ist, daß Maupassant in dem Geschichtchen selbst eingesteht, er habe schon auf dem Lyceum für einen „durchtriebenen Spaßvogel" gegolten. Von dem durchtriebenen Spaßvogel wird während seines Pariser

Bootfahrlebens noch mancherlei Ausgelassenes berichtet. Roujon erzählt, daß es ihm eine besondere Freude gewesen sei, ehrsame Bürger in ihrer staatserhaltenden Spießigkeit zu verulken. Drollig muß bei all ihrer Bedenklichkeit die Szene gewesen sein, als Maupassant zu einer Zeit, da die Zeitungen von Bomben- und Nihilistengeschichten wimmelten, in der Bahn mit einigen Gefährten den Anarchisten gespielt hat. Den Hut tief in die Stirn, im wilden Jagdanzug, und in der Hand eine verhüllte alte Uhr mit lautem Ticktack, teilt er, vollendet den russischen Akzent nachahmend, in vernehmlichem Flüsterton schwer-revolutionäre Ansichten aus und spricht mit Blicken auf die alte Uhr von dem allerliebsten kleinen Spielzeug, das er da habe, um die Gesellschaft ihren letzten Purzelbaum machen zu lassen. Natürlich erweckt er bei den mitfahrenden Pariser Sommergästen den Verdacht, wirklich eine Bombe bei sich zu haben. Unter großer Heiterkeit werden Maupassant und Genossen auf Anzeige der Fahrgäste beim Aussteigen aus dem Zuge vom Polizeikommissar vernommen und natürlich alsbald freigelassen. —

Es ist bezeichnend, daß der Mann, der vielleicht die übermütigsten Possen der Weltliteratur geschrieben hat, auch in seinem eigenen Leben den Geschmack für die Farce besessen hat, für die Farce voll Geist und Überlegenheit. Eine Farce war es schließlich auch, wie er seinen unten berichteten Abgang vom Seminar in Yvetot ins Werk setzte: Eine Farce also an einem nicht unwichtigen Abschnitte seines Lebens. „Gibt es etwas Lustigeres," sagt

er selbst, „als leichtgläubige Seelen hinters Licht zu führen, als Tröpfe zu narren, Pfiffikusse zu foppen und die größten Schlauköpfe in unschädliche und komische Fallstricke zu verfangen?“ Wie sehr die verwegene Lust, ohne Kränkung vor den Kopf zu stoßen, in ihm lebte, beweist am besten, daß er sie auch dann zu schätzen wußte, wenn sie sich gegen ihn selber kehrte.

Maupassant hat als Kind leidenschaftlich gelesen — im Gegensatz zu den letzten Jahren, in denen er vergleichsweise wenig Lektüre trieb. Seine Bibliothek war das wenigst Wertvolle in seiner Hinterlassenschaft. Von Büchern, die in der Knabenseele einen tiefen Eindruck hervorriefen, werden genannt Shakespeares „Macbeth“ und „Sommernachtstraum“. Wenn das der Fall gewesen sein sollte, so würde auch das für die Frühreife des jungen Dichters sprechen. Denn gerade Shakespeare pflegt auf jugendliche Gemüter weniger stark zu wirken, als Dichter, die in ihrem künstlerischen Werte, wie in ihrer menschlichen Tiefe geringer sind, aber die feurigere und stürmischere Tonart besitzen.

Indessen bei aller geistigen Beweglichkeit, bei allem Andrang von Wissen und Kunst blieb dieser Knabe ein Kind der Natur, des Waldes und des Feldes, des Windes und der Welle. Seine kleinen Studien waren von Spielen unterbrochen, von langen Aufenthalten im Freien, auf dem Lande wie auf dem Wasser. Was Maupassant sein ganzes Leben lang im schärfsten Gegensatz zu seinem

Lehrmeister Flaubert getrieben hat, nämlich Gymnastik, Sport, körperliche Bewegung jeder Art, hat in der Jugend seine Wurzel geschlagen. Die dankbare Erinnerung an die herrlich verlebte Jugendzeit hat ihm späterhin sicherlich zum Teil seine kräftigen Artikel im Gil Blas für eine gesunde Knabenerziehung, für eine vernünftige leibliche Entwicklung eingegeben. Mit seiner Mutter und allein machte er weite Ausflüge. Seine größte Freude war, wie später auf seiner Yacht Bel-Ami, so jetzt mit Fischern von Etretat oder im Boot des Lotsen von Fécamp aufs Wasser zu gehen, zu segeln und zu fischen. Zu Anfang seiner Journalistenzeit in Paris hat er noch einen warmen Artikel zugunsten dieses Lotsen von Fécamp, Alexander Poret, veröffentlicht, mit dem er so oft gefahren, der unzählige Male sein Leben gewagt, viele Menschenleben gerettet, und für das alles am Ende seiner Tätigkeit, der Not preisgegeben, einen kleinen Posten suchen mußte. Nicht selten ist Maupassant, als er ein wenig älter war, zumal wenn er später in den Ferien von Yvetot und Rouen kam, bei bewegter See hinausgefahren. Er war von Natur unerschrocken. Er schlief auch als kleiner Junge in Etretat allein in seinem Stockwerk, ohne ein kindliches Grauen. Er lebte mit dem Meere und den Meerfahrern, bei denen er wegen seiner Natürlichkeit und Frische, sowie wegen seiner Liebe zum Element viel Zuneigung genoß.

Unzweifelhaft spricht sich hier schon früh seine normannische Stammeszugehörigkeit aus, die er selbst und andere so oft an ihm erkannt haben. Noch in seinem letz-

ten bewußten Lebensjahre bewahrte er übrigens den spezifisch normannischen, etwas schleppenden Akzent. „Ich fühle," hat er später einmal zu Hugues Le Roux gesagt, „daß ich das Blut dieser Seeräuber (der alten Normannen) in den Adern habe. Ich kenne keine größere Freude, als an einem Frühlingsmorgen mit einem Boot in unbekannte Häfen einzulaufen, einen ganzen Tag in neuer Umgebung zu wandern, in Berührung mit Menschen, die ich nie wiedersehen werde, die ich, wenn der Abend kommt, verlasse, um wieder das Meer zu gewinnen, um auf offener See zu schlafen und meine Einbildung in die gewollte Richtung zu bringen, — ohne Verlangen nach den Häusern, wo Leben sprießen, dauern, sich abspielen und erlöschen, ohne Wunsch, jemals irgendwo Anker zu werfen, so lieblich auch der Himmel sei, so lächelnd auch die Erde" . . .

Wie ein „unbändiges Füllen" schildert ihn seine Mutter damals in seiner Frische und Freiheit. In der Tat: Ein körperlich wie geistig ungewöhnlich entwickelter Knabe. Nicht groß, aber ungemein muskulös, geschmeidig, und durch die stete Übung in seiner Kraft und Geschicklichkeit aufs höchste gesteigert. Sein Wuchs hat ihm späterhin oft Vergleiche mit einem Athleten, einem Herkules, einem jungen bretonischen Stier, eingetragen. Er selbst sprach immer mit einem gewissen Stolz von seinen körperlichen Fähigkeiten; mit einer Freudigkeit, der man es anmerkte, wieviel Elastizität und Leistungsfähigkeit er sich ihnen schuldig wußte. Sie waren das, wodurch er sich, auch nach seinem eigenen Gefühl, von den meisten

zünftigen Literaten unterschied. Durch sie löste er sich zum Teil von der „Kaste", von ihrer Neigung zum Stuben- und Kaffeehaus-Hocken, von ihrem Hang zum Duckmäuserigen, Grillenfängerischen und Unentschlossenen, den stockende, faule Lebenssäfte im Gefolge haben. Er hätte es selbst sein können, der auf das bekannte Wort seines alten Flaubert: „Man kann nur im Sitzen denken und schreiben" die Nietzsche-Antwort gab: „Das Sitzfleisch ist gerade die Sünde wider den heiligen Geist. Nur die ergangenen Gedanken haben Wert."

Yvetot

Dieser in seiner Freiheit wie in seinen kleinen Pflichten so verwöhnte Knabe kam mit etwa dreizehn Jahren auf das geistliche Seminar zu Yvetot. Die Anstalt diente den wohlhabenden Landleuten der Umgegend zur Erziehung ihrer Sprößlinge, die entweder dem geistlichen Stande bestimmt waren, oder unter dem Vorgeben, dazu bestimmt zu sein, dem Militärdienste entzogen werden sollten. Yvetot selbst, durch Bérangers Sang so berühmt geworden, ist ein kleines normannisches Provinznest, nicht weit von Etretat. Es ist nicht Land und nicht Stadt, besitzt die Nachteile beider, ohne durch ihre Vorzüge zu entschädigen.

Maupassant hat sich in den finsteren Mauern des Seminars sehr unglücklich gefühlt. Alles widerstrebte ihm, das Gebäude, der Zwang der Hausordnung, die Genossen, die Lehrer, die „Religion". Noch bei der ersten Kommunion in seinem zwölften Lebensjahre war er knabenhaft-eifrig bei der Sache gewesen. Schon ein Jahr später, als er zur Firmung vor dem Erzbischof von Rouen schritt und dieser einige Knaben, unter ihnen auch Guy de Maupassant, auf ihre Reife prüfte, zitterte seine Mutter für sein Bestehen vor dem gestrengen Herrn. Aber seine Schlagfertigkeit scheint ihn auch hier herausgerissen zu haben. Er sprach zu dem Erzbischof das doppelsinnige, für einen Dreizehnjährigen erstaunliche Wort: „Der Katechismus von Paris, den ich kenne, hat nicht denselben Wortlaut wie der von Rouen."

Er hat sein ganzes Leben, wie er selbst später berichtet, den Riten und Dogmen der Kirche (nicht der Religion!) verständnislos gegenübergestanden. Er konnte sich auf keine Zeit, auch in seinem Knabenalter, besinnen, in der er an sie „geglaubt" oder auch nur zu glauben sich eingebildet hätte. Das Lächerliche und Absurde an ihnen war es allein, was ihm in die Augen fiel und ihn — im Zusammenhang mit seiner entschieden freigeistigen Erziehung — von vornherein davor bewahrte, unnützes Nachdenken an sie zu verschwenden. Er stand dem Formelkram der Kirchen wie ein völlig Fremder, wie ein Unbeteiligter gegenüber, weit kühler, als zum Beispiel einer, der sie zwar auch hinter sich gelassen hat, aber einmal wenigstens mit warmem Herzen in ihnen

drinstand, mit immer enttäuschter Sehnsucht in ihnen suchte.

So wunderbar gerecht, ja schön Maupassant später auch Geistliche darzustellen verstanden hat, zum Beispiel den dicken Abbé in Une Vie, den im Champ d'Oliviers oder im Angélus, so wenig vermochte er zu Yvetot Priester und Priesterwirtschaft erträglich zu finden. Mit allen Organen seines Wissens strebte er schließlich weg von dieser Anstalt. Inzwischen aber überlieferte er sich den ersten Versuchen seiner Verskunst. Die Not seines Herzens machte ihn reimen.

Die frühesten Verse, die von ihm vorhanden sind, aus der ersten Zeit zu Yvetot, also Verse eines Dreizehnjährigen, atmen, so allgemein sie sich halten, doch etwas von der Verödung, die das Kind in sich spürt.

Natürlich gibt sich der junge Poet nur mit letzten Weltfragen ab — voll jener Leidenschaft der Jugend, die gerade das „lösen" muß, worüber auch die einsichtigsten Greise noch nicht ins reine gekommen sind. Er will es endlich einmal sagen, was „das Leben" ist!

Das Leben ist die Spur des Schiffes, das entflieht,
Es ist die Eintagsblume, die auf Bergen blüht,
Es ist des Vogels Schatten, der im Äther schwingt,
Es ist der Schrei des Seemanns, den das Meer verschlingt ...
Das Leben ist ein Nebel, der in Licht sich kehrt,
Es ist die einz'ge Frist, für das Gebet gewährt.

Aber die unbequeme Gegenwart beschäftigt ihn zu sehr, um ihn lange bei Allgemeinheiten verweilen zu

lassen. Aus seinem Lerngefängnis, aus dem düsteren Studiensaal heraus sehnt er sich nach „Zu Hause", nach seiner blühenden, freien Landschaft. Und aus persönlichstem Gefühl, aus erlebtesten „Leiden" heraus dichtet er über seine junge Freiheit und seine junge Bildung:

Ja, sicher ist das Land die süßeste Arznei,
Man hört nichts mehr von Archimedes' Rechnerei,
Man stellt den Cicero, Vergilen in die Ecken,
Man kann den ganzen Tag sich auf dem Rasen strecken.
Man ißt, man trinkt, man schläft, ohn Kümmernis, ohn Schmerz,
Von Lust und Heiterkeit ist ganz erfüllt das Herz. — —
Ist gutes Wetter heut? — Man geht sogleich spazieren.
Habt Hunger ihr? — Ihr laßt euch alsobald servieren.
Und welche Freude, auf den Feldern zu erblicken
Die reifen Ähren schon, von hohem Bergesrücken
Dem schwanken Boot zu folgen, das auf Wellen gleitet.

Er singt sogar die Schafherde an:

Grast, Schafe, auf den grünen Wiesen sollt ihr grasen,
Hüpft auf den Ufern längs des klaren Baches Lauf,
Von blühenden Geländen rupft den grünen Rasen
Und von dem schwanken Strauch der zarten Knospe Knauf.
Ihr folgt mit Blicken eurer zagen Lämmlein Lauf
Auf der vom satten Grün weithin bewachsnen Flur,
Ihr seid die vielgeliebten Kinder der Natur,
Stets neu und hold tun ihre Freuden euch sich auf.

Um zu seinem geliebten Etretat zurückzukommen, stellt er sich krank. Er wird zur Genesung heimgeschickt, erholt sich aber mit so erstaunlicher Geschwindigkeit, daß man die List entdeckt. Er muß zurück.

Endlich findet er in seiner alten Begabung zur Farce, zur Ironisierung der anderen unbewußt ein Mittel zur Befreiung. Er parodiert eines Tages vor seinen Genossen den Religionslehrer, der ihnen gerade die Qualen der Hölle in den schrecklichsten Farben gemalt hat. Er erregt die unbändige Heiterkeit seiner Gefährten. Das Ärgernis wird bekannt, und man droht dem jungen Guy für den Fall der Wiederholung derartiger Streiche die sofortige Entlassung an. Das eröffnet dem Knaben eine ungeahnte Aussicht. Hatte er den ersten Streich absichtslos, aus reiner Lust an jugendlichem Ulk, verübt, so geht er jetzt planmäßig vor. Schon am nächsten Tage läßt er eine gereimte Epistel an seine Cousine, eine verheiratete junge Frau, „versehentlich" liegen. Natürlich gerät sie prompt in die richtigen falschen Hände, in die der gestrengen Herren von Yvetot. Sie lautete:*)

Wie soll, verstoßen von der Welt,
Beraubt der Luft, der Wälder, Auen,
In all dem Schmerz, der mich durchgellt,
Ich holden Tönen mich vertrauen?

Du sagtest: „Sollst von Festen singen,
Wo Diamanten sich und Rosen
Um blonde Häupter leuchtend schlingen,
Sing' der beglückten Liebe Kosen."

---

*) Gewisse Banalitäten und Ungewandtheiten des Ausdrucks (z. B. Strophe 5), die zu verwischen leicht gewesen wäre, sind absichtlich beibehalten worden, um den jugendlich-unfertigen Charakter des Originals nicht zu verderben.

Doch sieh, in dieses Klosters Schweigen,
Das uns begräbt mit seinem Schutte,
Will sich auf Erden nichts uns zeigen,
Als Priesterrock und Möncheskutte.

Verbannt und elend allerwegen
Soll'n wir so holde Güter preisen,
Auf and'rer Menschen Schicksalssegen
Uns niemals neidisch nur erweisen!

Sehnt sich ein Dichterherz nicht höchlich?
Ist ihm die Liebe nichts als Pflicht?
Nein, seht ihr, das ist ganz unmöglich!
Oh, glaubt doch nur das eine nicht,

Daß in des dumpfen Klosters Schweigen,
Das uns begräbt mit seinem Schutte,
Sich uns kein ander Ziel will zeigen,
Als Priesterrock und Möncheskutte.

Ich schließe. Laß dir nicht mißfallen,
Daß ich dir klage mein Geschick. . . .
O, sei dein künftig Erdenwallen
Dir nichts als Freude, Lieb und Glück.

Bewahre dir dein selig Träumen,
Und nimm die Freude, wenn sie kam,
Doch klag um meiner Jugend Säumen,
Wenn ich dir sage, daß der Gram

Verweilt in dieses Klosters Schweigen,
Das uns begräbt mit seinem Schutte,
Und sich nichts andres hier will zeigen
Als Priesterrock und Möncheskutte.

Das Gedicht besiegelte, wie es die Absicht gewesen war, das Yvetoter Geschick des jungen Poeten. Er wurde nach Hause geschickt, von der Mutter mit einem zürnenden, einem lachenden Auge empfangen.

Der Pedell, der das verirrte Schaf zur Mutter zurückbrachte, sagte: „Herr Guy ist trotzdem ein sehr guter Kerl.“

Rouen

Maupassant stand im siebzehnten Lebensjahre, als er Yvetot verließ. Die Anstalt, die ihm im ersten Jahre seines Besuches das Zeugnis ausgestellt hatte, „gut, gelehrig und angenehm, beliebt bei jedermann“ zu sein, entließ ihn auch mit dem wohlwollenden: „Immer gut und angenehm.“

Der junge Mensch wird jetzt aufs Lyceum zu Rouen geschickt, in die Stadt der „hundert Glockentürme“ nach Victor Hugo — man könnte sie heute ebensogut die Stadt der dreihundert Fabrikschlote nennen. In so mancher späteren Geschichte, in Bel-Ami zum Beispiel und Le Horla, taucht die Erinnerung an die prachtvolle alte Stadt in liebevoller Einzelschilderung auf. Der junge Maupassant soll hier ein gewissenhafter Arbeiter gewesen sein;

er bestand mit etwa neunzehn Jahren die Prüfung zum Baccalaureat.

Er muß sich auf der neuen und freier geleiteten Anstalt wohler gefühlt haben. Die größeren Verhältnisse der herrlichen alten Stadt, ihr reges Leben am Hafen und auf der Seine mit ihren hundert Inselchen, sowie die ganze bewegtere geistige Luft des alten Zentrums der Normandie müssen den nach Anschauung und Daseinserfahrung lechzenden jungen Poetenbusen mehr besänftigt haben. Auch der Verkehr mit Alters- und Strebensgenossen, wie Robert Pinchon, späterem Bibliothekar der Bibliothek zu Rouen, mit dem er noch in Paris zusammenkam, hat offenbar dazu beigetragen, ihn sich innerlich reicher und befriedigter fühlen zu lassen.

Viel Einzelnes wird aus der Zeit der Rouener Studien nicht erzählt. Man berichtet, daß seine früheste Jugend ganz „rein" gewesen sei. „Erst" mit sechzehn Jahren habe er eine Liebschaft mit der schönen E. gehabt. Die „Liebe" löste sich dann in ein freundschaftliches Gernhaben auf. Daß er mit der Liebe auch sonst noch manches Scharmützel in der nächsten Zeit bestanden hat, ist ziemlich klar bei dem „unbändigen Füllen", das er war. Es wird auch bezeugt durch Verse, die Brisson nach Mitteilung von Frau von Maupassant veröffentlicht hat. Besonders ernst scheint ein Fall in seinem achtzehnten Lebensjahr gewesen zu sein, der ihn beglückte Erhörung und Trennungsschmerz kosten ließ. Helles Jauchzen und viele Tränen gehen durch die nicht übel gemachten Rhythmen, die auch ein ungemeines Naturgefühl verraten.

Kleine Anekdoten, die für seine Lebenslust und seinen frischen Jünglingssinn Zeugnis ablegen, sind schon in dem Kapitel Etretat erwähnt. Die Ferien gehörten natürlich gänzlich der Ungebundenheit des heimatlichen Badeortes. Im Hause von Frau von Maupassant herrschte dann ein reges Treiben. Jugend beiderlei Geschlechts kam zu ihr und ihren Söhnen. Man spielte Theater, veranstaltete Picknicks und stellte Charaden.

Das große Ereignis von Maupassants Rouener Schülerzeit ist unzweifelhaft Louis Bouilhet gewesen. Er selbst hat späterhin zwei Männer genannt, die von entscheidendem Einfluß auf ihn gewesen wären, eben Bouilhet zu Rouen und zwei Jahre später Flaubert zu Paris.

Bouilhet war zu damaliger Zeit eine Art Sehenswürdigkeit in Rouen. Man zeigte sich den einsamen, stets wie verträumt vor sich hinwandelnden Mann mit dem blonden Haupthaar und den etwas linkischen Bewegungen, mit der hohen Gestalt und dem appollinischschönen Ausdruck, der ständig Hefte für seine ihm überall entstehenden Verse unter dem Arm trug, voll geheimer Achtung und Scheu, wie etwas anders Geartetes unter den Menschen. Er war damals um die Mitte der Vierziger. Er hatte Dramen geschrieben, die zum Teil viele Male im Paris der sechziger Jahre aufgeführt wurden; er war der Urheber zahlreicher Gedichte, graziöser, tändelnder, schwermütiger und versonnener; er hatte auch

Melaenis, ein bekannter gewordenes episches Gedicht aus dem Rom der Kaiserzeit geschrieben. In Rouen, dessen Stadtbibliothekar er schließlich war, hat man ihm im Jahre 1882 ein Marmorbildnis gesetzt. Dennoch kann man sagen, daß er mehr gepriesen, als gelesen worden ist. Flaubert, sein intimster Freund, der infolge seines Todes geradezu krank wurde, und Maupassant, sein „Schüler", sind nie müde geworden, die Vorzüge ihres engeren Landsmannes zu verkünden. Trotz so treuer Freunde kennt man Bouilhet heute meistens nur dem Namen nach. Seine Dramen werden nicht mehr gespielt. Seine Melaenis, die Flaubert, sehr zugunsten Bouilhets, mit der Namouna Alfred de Mussets vergleicht, läßt für mich feinere Psychologie und intime Lyrik ganz im Abenteuerlichen und Äußerlichen untergehen. Fabel, Ereignisse und Verschlingungen bleiben ohne sinnvollere Beziehung. Sie sind bloß da als bunte Absonderlichkeit des Lebens, die weiter nichts besagt und über den Augenblick des Verpuffens nicht hinausträgt. Es haftet wesentlich nur die Schönheit der Form, die gelegentliche Feinheit der Verse.

Gerade das ist es, was auch in den Gedichten am meisten zu bewundern ist. Dieses oder jenes aus dem hübschen Bande, den Flaubert bei Lemerre zusammengestellt hat, ist wohl wert, erhalten zu werden. Ein Poem, wie die ungemein graziöse Chanson d'amour lebt über dem Strom der programmäßig verrinnenden Tagesliteratur. Nicht minder das tief resignierte Dernière nuit oder das dumpf verzweifelte, in Bouilhets Todesmonat geschriebene Abrutissement, das dennoch

diese männliche, den besten Franzosen eigene Selbstironie aufweist.

Bouilhets Bedeutung ist mit dem bloß Literarischen nicht erschöpft. Er war ein weitblickender, philosophischer Kopf. Wie Flaubert, besaß er die umfassendste Bildung, sowohl auf medizinisch-naturwissenschaftlichem, wie auf klassischem Gebiete. Er beherrschte Lateinisch und Griechisch; er schrieb Lateinisch fast so gut wie seine Muttersprache. Zehn Jahre lang trieb er Chinesisch, um sich in den Geist der Rasse einzuleben. Mit welchem Erfolge, dafür legt manche seiner Übertragung aus dem Chinesischen Zeugnis ab.

Wie Maupassant mit Bouilhet bekannt geworden, erzählt Maupassant später selbst: Der Lateinlehrer des Lyceums machte auf einem Spaziergange seine Schüler auf den ihnen begegnenden Dichter aufmerksam. Maupassant war achtzehn Jahre und saß in Unterprima. Noch am selben Abend kaufte sich der Jüngling Bouilhets Gedichtband Festons et Astragales. Er war einen Monat wie berauscht von „dieser erregten und feinen Poesie“. Erst nach einer Weile wagte er es dann, dem Dichter allein in seinem Hause einen Besuch zu machen. Bouilhet, dem Maupassants Familie schon bekannt war, empfing den jungen Anhänger, der ihm seine, Bouilhets, Verse herzusagen wußte, entgegenkommend, und während eines halben Jahres hat der Junge dann den Alten entweder in seinem Hause oder bei Flaubert gesehen und ihm seine frühen Verse vorgelegt.

Bouilhet hielt mit seinem Urteile nicht zurück; er

hat dem jungen Poeten sein Wissen vom Handwerk, sein Gefühl für Klang und Sprache tief in den Busen gesenkt. Maupassant „dichtete“ ergiebig. Seine kleinen Freuden, seine Leiden, seine Späße und wachsenden Einsichten legte er in rhythmischen Ergüssen nieder. Er schreibt poetische Schilderungen an Pariser Freunde. Er schleudert eine Abhandlung über das Vorhandensein Gottes heraus, die heute im Ehrenbuch des Lyceums von Rouen aufbewahrt wird und ungemein kraftvolle Stellen enthalten soll. Wenn es nach ihm gegangen wäre, sagte die Mutter, hätte er auch die Examensarbeiten in Alexandrinern angefertigt. Selbst ein längeres, allzu ausgedehntes, scherzhaftes Gedicht für eine St. Charlemagne, die bekannte französische Schulfeier am 28. Januar, das Maupassant in der Nacht vor dem Fest herstellte, passierte das kritische Messer Bouilhets. Erst der Tod Bouilhets am 18. Juli 1869 setzte dem schönen Verhältnisse zweier hoher Menschen ein vorschnelles Ende.

Sicher hat außer der poetischen Gabe des gereiften Dichters auch seine überschauende Bildung und Gelehrsamkeit viel bei dem im empfänglichsten Alter stehenden Maupassant gewirkt. Ganz gewiß hat sein umfassender Geist den Achtzehnjährigen auf den verschiedensten Gebieten ungemein angeregt. „Im Leben zaghaft,“ bestätigte Maupassant später selbst, „war er unter Vertrauten übersprudelnd von einem unvergleichlichen Feuer, einem nachhaltigen Feuer, von großer komischer Gebärde, die zugleich voll epischen Hauchs und voll Feinheit war. . . . Er besaß wie kaum ein zweiter die spöttische

Auder, die beißende Beobachtung, das geißelnde Wort, ohne je grausam zu werden. Sein Lachen kam aus gutem Herzen."

Aber mehr noch als in geistigem Sinne scheint nach Seiten des Charakters Bouilhet auf den Jüngling eingewirkt zu haben. Über dem Geschaffenen steht der Schöpfer. So gewiß niemals ein Erzeugnis größer sein kann als der Meister, so sicher kann doch die Gesamtpersönlichkeit die Leistung eines bestimmten Gebietes überragen. Auch Flaubert war in seiner geistigen Erscheinung mehr als seine dichterischen Werke; schon seine Briefe beweisen das. Hebbel war viel mehr, als seine Dramen sind — seine Tagebücher haben das klargestellt.

Bouilhet ist nach allgemeinem Zeugnis eine der edelsten, vornehmsten Gestalten des französischen Schrifttums, in seinem Leben als Mensch und in seinem Beruf als Schriftsteller. Théophile Gautier hat es gesagt; Flaubert hat es oftmals bekräftigt. „Sein Leben war edel und voll Arbeit," sagt dieser. „Arm, verstand er doch frei zu bleiben. Er war stark wie ein Grobschmied, sanft wie ein Kind, geistvoll ohne Gespreiztheit, groß ohne Tuerei. Diejenigen, die ihn gekannt haben, werden finden, ich sollte noch mehr von ihm sagen." Nach Maupassant hat Bouilhet auf sein Erbteil zugunsten seiner Schwestern verzichtet. Zu Anfang als Arzt, später als Vorbereitungslehrer zum Baccalaureat verdiente dann er, der sich ursprünglich den humanistischen Wissenschaften gewidmet hatte, dasjenige, was er für sein eigentliches Leben als unabhängiger Schriftsteller gebrauchte!

In Bouilhet trat Maupassant ein Künstler der reinsten Prägung entgegen: ein Mann, der keine Zeile des Gewinns wegen geschrieben hat, sondern in strengster Selbstzucht Kunst um der Kunst willen trieb. Unauslöschlich hat sich Maupassant schon in dieser Zeit der Satz des Älteren eingeprägt, daß nur das mit äußersten Kräften Erarbeitete, nur das mit den besten Fähigkeiten der Persönlichkeit Geleistete ein Recht auf künstlerisches Leben habe. „Hundert Verse, selbst weniger, genügen für den Ruf eines Künstlers, wenn sie untadelig sind und das Beste der Begabung und der Eigenart eines Mannes selbst von zweitem Range enthalten." Ein Mann, in dessen Kunstübung nie ein Hauch des Geschäftsmäßigen eingedrungen ist, dessen Leben ein einziger Feldzug gegen Plattheit und Gewöhnlichkeit war, ist Bouilhet gewesen.

Nicht wenige der Eigenschaften, die Maupassant in seinem künstlerischen Leben bewährt hat, trifft man bei Bouilhet an. Auch Bouilhet hat es gehaßt, das Persönliche des Dichters, sein Leben und seine Erlebnisse ans Licht zu ziehen oder in seine Kunst hineinzutragen. Er sprach ungern theoretisch über Literatur; er haßte Erörterungen über das „Schöne" wie das ganze „Gegacker" der Kritik. Mehr noch als den schlechten Geschmack verabscheute er den „falschen guten", die Zuckerbäckerei der süßlichen Tagesgeister. Nie hat er an Zeitungen und Zeitschriften Notizchen oder „Berichtigungen" geschickt; er ließ nicht die Ausstellung seines Bildes in den Schaufenstern der Boulevards zu; er verschmähte sogar, Mitglied seiner heimischen Akademie in Rouen zu sein. Alles

Züge, die auch Maupassant in seinem ferneren Lebensbilde aufweist. —

Von einem heiteren Spaziergang berichtet Maupassant unter anderem, den er zu Rouen einmal um diese Zeit mit Flaubert und Bouilhet machte. Sie beschlossen einen Bummel nach den Jahrmarktsbuden: „Und sie begannen," erzählt Maupassant, „einen langsamen Schlendergang, Seite an Seite, größer als alle; sie vergnügten sich wie die Kinder und tauschten tiefe Beobachtungen über die Gesichter aus, die ihnen begegneten. Sie malten die Charaktere nur nach dem Anblick der Gesichter, sie führten Unterhaltungen von Ehemännern mit ihren Gattinnen. Bouilhet sprach wie der Mann und Flaubert wie die Frau, mit normannischen Wendungen, mit der schleppenden Betonung und dem stets erstaunten Gesichtsausdruck der Leute dieses Landes." — Ist es anders möglich, als daß die Gelegenheit zu so intimer Beobachtung genialischer Menschen in ihrer Wechselnatur, in ihrem bald ernsten, bald jugendlich ausgelassenen Temperamente, ihn dem eigentlichen Wesen von Kunst und Schaffen früh nahe brachte?

Ein Zufall hat Maupassant in seinem siebzehnten oder achtzehnten Jahre auch mit Swinburne bekannt gemacht. Es war während eines der Ferienaufenthalte zu Etretat. Swinburne besaß damals dort ein Haus. Ein Freund Swinburnes war beim Baden im Meere nahe dem Ertrinken, der junge Maupassant in seiner Beherzt-

heit eilte, ihn zu retten, kam aber erst, als die Rettung schon anderen geglückt war. Trotzdem lud Swinburne ihn an einem der nächsten Tage zu sich ein, und der junge Mensch kam häufiger zu dem schon bekannten, man kann für damals fast sagen, berüchtigten Dichter. Unvergeßlich ist Maupassant der Eindruck des ungemein bizarren Mannes und seiner Umgebung, geblieben. Fünfzehn Jahre später noch sprach er von seinen wüsten, barocken, blitzenden Einfällen, die die sonderbarsten und grausigsten Dinge mit vollendetem Phlegma wiedergaben, die eine gänzliche Verachtung der Gesellschaft atmeten. Er sprach von den Bohème-Gewohnheiten Swinburnes, die schließlich sein Auskommen mit den schon das Unmöglichste raunenden Einwohnern Etretats fast unmöglich machten, von dem Affenfleisch, das als Leckerbissen beim Mahl vorgesetzt wurde und Maupassant einen furchtbaren Ekel erregte. Er schilderte die mit Malereien erfüllten Zimmer, in denen Totengebeine herumlagen, unter anderem auch eine „scheußliche, gleichsam geschundene Hand, die noch die gedörrte Haut bewahrte, die schwarzen bloßgelegten Muskeln, und auf den schneeweißen Knochen Spuren von altem Blut.“ Maupassant hat diese Hand wenige Jahre später, als das Haus verkauft wurde, erstanden. Sie gab ihm den Anlaß zu einer seiner grausigen Gespenstergeschichten.

Früh sind Maupassant nicht nur die farbigen Eindrücke des Lebens, sondern auch die Lebensskeptik ent-

gegengetreten. Kann man sich wundern, wenn der Jüngling, so sehr seine Kraft und seine Hoffnung ins Dasein hinausdrängten, dennoch bald stutzig wurde, daß neben hohem Streben auch der Zweifel an allem irdischen Erreichen früh in ihm Platz griff? Flaubert bewahrte sich immer das Aufrechte, immer eine Art von „Glauben". Er hielt sich ständig sein eigenes Wort vor: „Um bleibende Werke zu schaffen, darf man über den Ruhm nicht lachen." Und: „Viel Hochsinn wird im Anblick des Schönen erworben." Aber Bouilhet schrieb in seinem Todesmonat den Vers:

Ich eß und trinke wie ein Hund.
Nichts Edles, Reines rings im Rund
Vorhanden!
Wie aus zerbrochnem Kruge, rann
Mein Geist aus diesem Leib von dann —
Zu schanden.

In ihm und in Geistern wie Swinburne hatte der Jüngling die lebendige Resignation, die leibhaftige Skeptik vor Augen. Zusammen mit seiner eigenen Anlage mögen solche Einflüsse frühreife Daseinszweifel in ihm gezeitigt haben. Aus seinem neunzehnten Jahre zu Rouen stammt ein Gedicht, das die vorschnelle Weisheit eines klugen jungen Kopfes gibt:

Nachklang.

Fern zieht von uns zum Süd hernieder
Der Schwalbe flüchtiges Gefieder;
Doch treulich kehrt sie immer wieder
Zu ihrem Nest,
Sobald vom rauhen Frost der lange Winter läßt.

Der Mensch nach seiner Lust Gefallen
Trägt durch die Welt sein irrend Wallen;
Doch immer Töne ihn umschallen
Aus jenem Hafen,
Da seine Kindheit lacht und seine Ahnen schlafen.

Und endlich, wenn des Alters Kraft
Den großen Wagemut erschlafft,
Sehnt er sich heim, und weise schafft,
Nach allem Sturm,
Er sich ein ruhig Glück beim alten Glockenturm.

Unmittelbarer, lyrischer spricht er sich in einem anderen Gedichte aus seinem zwanzigsten Lebensjahre aus. Es atmet die widerstreitenden Stimmungen des bewegten Jünglingsalters und reflektiert mit einer seltenen Klarheit über den eigenen Zustand:

Jugend.

Die Stirne hoch und frei, fühlt stolzes junges Blut
Die ganze Zukunft sich im Herzen ihm entfachen,
Es weiß von seiner Kraft und, faßt es Übermut,
Trotzt es dem Himmel selbst ins Angesicht mit Lachen.

Es naht die Zeit, da vor die Zukunft Wolken ziehen,
Da Tränen, Zweifel kommen, da der Stärkste auch,
Der all sein Hoffen sieht gleich bleichen Schatten fliehen,
Es sich ums Herze legen fühlt wie Todeshauch.

Wenn plötzlich unsere Zuversicht zusammenfällt,
Schaun wir verstört, wer Mitgefühl uns zeigt;
Wir wünschen uns ein Herz, das unsre Ohnmacht hält,
Vor dem der jähe Trotz den steifen Nacken beugt.

Das Mitleid eines Freundes reizt uns und verletzt,
Er schlägt uns, um zu heilen; roh ist jeder Mann.
Die Hand, die leicht und sanft, doch stark ist, wird geschätzt,
Die an der Wurzel selber faßt das Übel an.

Die Freundschaft einer Mutter ist zu hehr und licht,
Man wahrt sich ihre Liebe zu den schlimmsten Schlägen;
Man braucht den Arzt, zu dem man ohne Fürchten spricht
Von den geheimen Wunden, die die Schmerzen hegen.

O, dreimal glücklich, wer sein Fühlen, Ahnen, Denken,
Den Kummer und die Tränen, seiner Träume Schwarm,
Kann in den Busen der geliebten Frau versenken,
Den Zauberquell, der uns Vergessen reicht vom Harm.

Der Krieg von 1870/71 entriß Maupassant auf längere Zeit seinem dichterischen Streben. Rouen ward im Dezember 1870 vom General von Göben besetzt. Maupassant war Soldat und stand im Felde. Der Rückzug der französischen Armee auf Rouen, den er in „Boule de suif“ einfach und groß wie ein antiker Klassiker schildert, ist von ihm selbst erlebt. Fast wäre er auf ihm gefangen genommen worden; seine guten Beine retteten ihn. Auch er gab sich, wie so viele andere, zu Anfang den ausschweifendsten Täuschungen hin. „Die Preußen,“ schreibt er von Paris aus an die Mutter, „kommen in Eilmärschen auf uns zu. Was den Ausgang des Krieges betrifft, so ist kein Zweifel: die Preußen sind verloren. Sie fühlen das übrigens sehr wohl, und ihre einzige Hoffnung ist, Paris mit einem einzigen Handstreich zu nehmen; aber wir sind hier bereit, sie zu empfangen!“

Auch unter den ganz neuen Verhältnissen hat Maupassant die Augen offen gehabt und viel Material, das in seinen späteren Novellen zur Verarbeitung kommen sollte, gesammelt. Das Vorbild zu Boule de suif ist ihm zum Beispiel in den Feldzugsmonaten begegnet. Vor allem aber scheint er aus den Erlebnissen dieser Zeit seinen unausrottbaren Haß gegen den Krieg geschöpft zu haben, dem er späterhin so ungewöhnlich oft und so heftig Luft gemacht hat.

Pariser Lehrjahre

Beamter und Mensch

„Machen wir keine verfehlte Existenz aus ihm", ist das Motto, das über Maupassants nächsten zehn Jahren steht. Flaubert antwortet es auf Frau von Maupassants besorgte Frage, ob ihr Sohn sich nicht endlich ausschließlich der Literatur widmen und jedem bürgerlichen Beruf entsagen könne. Die erfahrenen Berater, die über des Dichters Entwickelung wachen, wollen, so lange die Zukunft nicht ganz sicher erscheint, ihren Schützling vom berufsmäßigen Literatentum fernhalten. Sie glauben an seine große Begabung, sie haben bereits Proben von ihr erhalten; aber sie haben auch „Begabungen" schon oft genug zugrunde gehen sehen. Sie wissen, was dazu gehört, um sich im freien Wettbewerb zu behaupten, welche Summe nicht nur von Geist, sondern auch von Charakter zum Durchdringen auf irgend einem Gebiete künstlerischer Betätigung erfordert wird.

Und — ihre eigenen Ansprüche sind hoch. Um ein Bänkelsängerchen, eine Kabarettgröße oder ein geistreichelnder Gernegroß der öffentlichen Meinung in Tagesfeuilletons zu werden, ist ihnen ihr „Junge" zu gut. Er soll ein „Jemand" sein oder gar keiner; Halbheiten sind auf diesem Gebiete schlimmer als nichts. Sie geben Ansprüche ein, ohne die Macht, sie zu befriedigen. Bes=

ser eine brave Tüchtigkeit, eine nützliche Durchschnittlichkeit im bürgerlichen Beruf, die sich zwar nicht erhebt, aber auch nicht sinkt und im übrigen nicht schlecht jene allgemeinen Funktionen des Daseins erfüllt, die als staatserhaltend geschätzt werden.

Maupassant denkt von vornherein ebenso. Das hat ihn vor Übereilung bewahrt. Gehorchen um des Gehorchens willen hätte seine ungemein selbständige Natur nicht gekannt. Er hätte wie Bismarck von sich sagen können, daß er nie das Bedürfnis hatte, zu herrschen, sondern nur das, nicht dienen zu müssen. Aber seine wundervolle Klarheit, die ihn von Anfang an in der Beurteilung der wirklichen Welt auszeichnet, begegnet sich mit der Klugheit seiner Berater. Voll dieses nüchternen Mißtrauens, mit dem er von je der Erfüllung von Hoffnungen, der Überwindung von Schwierigkeiten gegenüberstand und das gleichbedeutend ist mit Überlegung und Besonnenheit, überblickt er das Feld, das vor ihm liegt. Er will nichts schaffen, als wozu ihn der Genius stachelt. Er will unter allen Umständen sich und seiner Überzeugung treu bleiben. Noch 1877, als eine Redaktion ihm allerlei Zumutungen macht, schreibt er an Flaubert: „Ich sehe mit meinen Augen, ich urteile mit meinem Verstande, und auf keinen Fall werde ich sagen, daß, was weiß ist, schwarz sei, bloß weil es die Meinung eines andern ist.“ Und er zweifelt, daß bei der Unabhängigkeit seines Denkens und dem Freimut seines Wortes irgend eine der Zeitungen, die sich ja doch immer dem Großen-Publikums-Geschmack anbequemen, ihn „wahrhaft lite-

rarische Artikel werde schreiben oder ihn überhaupt werde sagen lassen, was er denke.“ Nie möchte er darum in die Lage kommen, für den nackten Unterhalt des Lebens zur Feder greifen zu müssen. Zeigt sich, daß das geliebte Handwerk einen goldenen Boden hat, so ist es immer noch Zeit, sich ausschließlich zu ihm zu bekennen. Bis dahin warten. Leben, um zu schreiben! Nicht schreiben, um zu leben!

So beginnt für den jungen Dichter diese lange Vorbereitungszeit von nahezu zehn Jahren, während welcher er — wenigstens im Vergleich zu später — so gut wie nichts veröffentlicht. Ein paar Novellen, Gedichte und dramatische Kleinigkeiten sind es, die erscheinen, auch diese zum größten Teil unter angenommenem Namen. Sie steht fast beispiellos da, diese Kraft der Bescheidung, der Selbstbesinnung und Zucht, die ruhig und vornehm an sich hält, bis sie ihren Augenblick gekommen weiß. Manche reden auch hier von dem berechnenden Normannentum des Dichters, wie von einem Mangel. Als ob es ein Vorzug wäre, wenn zwanzigjährige Jünglinge der Welt ihre Schmerzen künden oder Staat und Gesellschaft in Zeitschriften und Tagesblättern mindestens einmal wöchentlich stürzen! Zeichen der Liebe zur Sache ist es, daß man arbeitet. Daß man veröffentlicht, braucht nur der Beweis der Eitelkeit, persönlicher Verblendung oder eines ausgebildeten Erwerbssinnes zu sein.

Mit einundzwanzig Jahren (1871), nach dem Frieden, kommt Maupassant endgültig nach Paris. Er tritt als Supernumerar in den Dienst des Marineministe-

riums. Sein Einkommen beträgt eintausendfünfhundert Franks. Noch 1879 sind es erst eintausendachthundert Franks. Entgegen mancher Erwartung war er ein vortrefflicher Beamter. Er hatte ohne Zweifel keine Neigung, sich mehr dienstlichen Rüffeln auszusetzen, als in einem „geordneten" Beamtentum sich schon von selber einstellen. Seine Gentleman-Gewohnheiten werden es ihm außerdem zum Bedürfnis gemacht haben, das, was er einmal übernommen, auch bona fide auszuführen.

Hätte er sein Leben in dieser Laufbahn beschließen sollen, so hätte er sie vielleicht ebensowenig extragen, wie vormals das Seminar zu Yvetot. Er stöhnt auch hier über den aufreibenden und verdummenden Dienst von neun bis sechseinhalb, der ihm wenig Zeit lasse. In den Briefen an Flaubert wie in Gesprächen fließt so mancher Sarkasmus gegen Beamtenverhältnisse mit ein. „O, der hübsche Roman über die Ministerien," schreibt er noch 1879. „Vor manchem Anblick, der mir hier gewährt wird, habe ich plötzliche Anwandlungen zu brüllen, wie vor wahnsinnigem Zahnweh." Maupassant hat noch später oftmals das Elend und die Gebundenheit des kleinen Beamtentums in so brennenden Farben geschildert, dagegen das unsägliche Glück der Freiheit so dankbar gepriesen, daß man gleichsam nachzitternd den Druck empfindet, unter dem er in seiner früheren Existenz gelitten haben muß. In nicht wenigen seiner Geschichten werden Beamtenschicksale und Beamtencharaktere mit schonungsloser Schärfe der Beobachtung, mit dem Spott des innerlich unbeteiligten Zu-

schauers geschildert. Man erkennt auch daran, wie sehr er sich als Außenseiter, als Gast angesehen hat, der nur meteorgleich einmal durch diese Sphäre sauste.

Aber er wußte, um was es sich ihm handelte. Diese Existenz lieferte ihm zusammen mit den geringen Mitteln, die er von Hause beziehen konnte, oder vielmehr annehmen mochte, einen leidlichen Unterhalt. Sie ließ ihm auch einige freie Zeit für sein Dichten und sein geliebtes Leben im Walde und auf der Seine als Wanderer und als Bootfahrer.

Dies Leben im Freien, im Zusammenhang mit der Natur, bildete, mindestens zeitweise, den Hauptinhalt seines Pariser Daseins. Er schildert es selbst, wie er damals dahingelebt auf seinem geliebten Strom. Während der zehn Jahre bis zu seiner Berühmtheit ist die Seine nach seinem Bekenntnis fast seine einzige „Leidenschaft" gewesen. Ihre blühenden Ufer mit allem, was drum und dran war an Leben und Erleben, gaben ihm den „Sinn fürs Dasein." Er besaß in der Hauptzeit mit vier anderen ein gemeinsames Boot. Sie hatten ihre Kriegsnamen: Tomahawk, N'a-qu'un-Oeuil, Petit-Bleu, La Tôque. Die letzten beiden sind Léon Fontaine, später ein würdiger höherer Beamter, und der schon genannte Robert Pinchon. Maupassant selbst hieß Joseph Prunier, derselbe Name, den er auch gelegentlich als Decknamen benutzt hat. Des Sonntags zogen sie hinaus auf den Fluß aus ihren engen Studier- oder Beamtenstuben, voll unsagbarer Lustigkeit in all ihrer Mittel- und Bedürfnislosigkeit. Im Boot, nach vollbrachter oder

bei unterbrochener Fahrt in Argenteuil, Sartrouville, Bezons, den entzückenden Orten unterhalb von Paris, erschloß er sich ganz in seinem unabhängigen, freien, natürlichen Wesen. Ronjon schildert ihn, wie er, halb als Athlet angezogen, in seinem gestreiften Trikot umherwirtschaftete, bald Tischler, bald Schmied, bald Segelmacher in seinen Herrichtungen für die Instandhaltung des Bootes, gänzlich unbekümmert um irgend eine Frage der Kunst und Literatur.

Oft hat sich Maupassant später, als alle Tage Sonntag war, schmerzlich zurückgesehnt nach jenen Zeiten, da es nur einen Feiertag in der Woche gab, an dem er ganze sechs Franks auszugeben hatte. Übermütige Laune, verwegenster Witz und gelegentliche Streiche haben ihre Stelle gefunden, obgleich, wie der Dichter versichert, sich niemals etwas besonders Wunderbares ereignete. In Argenteuil hatten sie eine wunderliche Niederlassung, eine schauerliche Kneipe, wo sie die Nacht vom Sonnabend auf Sonntag und vom Sonntag auf den Montag verbrachten. Maupassant zog die etwas urwüchsigen, rauhen Kneipen den geleckten Wirtschaften vor, ebenso wie er die Natur liebte, wo sie ungebärdig und wild war, unverkünstelt und unverschnitten durch Gärtner- und Kulturanlagen. Ein einziges Schlafzimmer diente den Fünfen; gab es gelegentlich ein Pärchen, so wurde es durch einen Vorhang abgetrennt. Daß kleine Abenteuer mit kleinen Mädchen stattfanden, ist selbstverständlich. Hier und da hat Maupassant selbst eines erzählt: Mouche, Souvenir, das Erlebnis im Walde mit fünfundzwanzig Jahren, das

er zuerst 1881 in den Dimanches d'un Bourgeois berichtet und das er seinen ersten Ehebruch nannte. Zu einer Zeit, da ihre Schar ein Dutzend stark war, schreibt er: „Unsere Gesellschaft besaß etwa zwanzig Bootsmädchen, regelmäßige und unregelmäßige. An manchen Sonntagen hatten wir vier; an anderen hatten wir sie alle. Einige waren sozusagen Stammgäste, die anderen kamen, wenn sie nichts Besseres zu tun hatten. Fünf oder sechs lebten auf allgemeine Unkosten." Eine Zeitlang hatte die Gesellschaft zu Fünfen eine einzige, die Mouche.

Überhand hat es kaum je bei Maupassant genommen. Dergleichen wird von späteren Erzählern regelmäßig übertrieben. Er lebte zu sehr in der Natur. Er sagt selbst in einer Geschichte: Wie andere die Erinnerung an Liebes-Nächte bewahrten, so er das Gedächtnis von „Sonnenaufgängen in morgendlichem Dunste, vom Mondenlicht, das auf das zitternde und fließende Wasser sein Silber wirft, mit einem Leuchten, das alle Träume sprießen machte."

Es ist vielleicht die allerglücklichste Zeit seines Lebens gewesen. Noch als er 1890 mit Edmond de Goncourt, mit Zola und anderen zur Einweihung des Flaubertschen Denkmals fuhr, rief er in dem Augenblicke, da sie kurz vor Rouen über die Seine setzten, den Arm gegen das Wasser ausgestreckt: „Mein Bootfahren liegt da drin, die Frühzeit, der ich danke, was ich heute habe." Vielleicht war sie noch glücklicher, diese Frühzeit, als die volle Jugend, weil er die Tage seiner Vollendung, seiner Reife

nahe fühlte. Sicherlich war sie glücklicher, als die Zeit seiner Meisterschaft selbst, weil noch die schwelgende Hoffnung ihn beseelte, weil er im Vollbesitz seiner körperlichen Kraftnatur war, keine Nerven, keine Ermüdung, keine Verstimmungen kannte, weil noch nicht die Gelangweiltheit des Mannes, der alles durchgekostet hat und alles gleichgültig, schal und eintönig findet, ihn befallen hatte. „Er zechte wacker," sagt Roujon von dieser Zeit, „aß für vier und schlief in einem Zuge durch; das übrige — dementsprechend."

Ungemein gern ist man mit ihm zusammen. Von allen Seiten hört man dasselbe. Roujon weiß nicht genug sein entzückendes Temperament zu rühmen. Zola, der ihn schon 1871 bei Flaubert traf und ihn seine ganze Laufbahn hindurch mit seiner großen, verstehenden Neidlosigkeit begleitet hat, sagte von jener ersten Zeit Maupassants: „Man liebte ihn wegen seiner klingenden Heiterkeit, wegen seiner schönen Gesundheit, wegen dieses Zaubers von Kraft, der von ihm ausströmte. Er war das wohlgestalte, lachende Kind des Hauses, dem alle Herzen zufielen." Er muß sehr gewinnende, freilich niemals sogenannte „einschmeichelnde" Manieren gehabt haben. Einfach, natürlich, anspruchslos in seinem ganzen Wesen. Er will nicht „scheinen", nicht beherrschen. Er ist zu jeder Stunde gut aufgelegt, niemals Spielverderber; sein alter Zug, gern einen guten Streich auszuführen, taucht auch hier wieder auf. Es wird erzählt, wie es ihm Freude machte, seine Freunde an der Bahn zur Abreise in die Seine-Vororte in seinem Ruderanzuge,

die Arme bloß bis zu den Schultern, zu empfangen, und, wenn er Respektspersonen oder Sittenwächter in der Nähe wußte, diese durch besonders starke Reden zu schockieren. Er kann ausgelassen sein, ist aber für gewöhnlich kein Vielsprecher, kein sogenannter übersprudelnder Unterhalter. Er versteht zuzuhören, treffende Bemerkungen einzuflechten; unerschöpflich soll er nur im Erzählen komischer Anekdoten und im Parodieren der Beamten gewesen sein.

Lyrisches

Kaum jemand hat damals seine künftige hohe Bedeutung in ihm gesucht; eben weil er alles andere eher erstrebte, als zu glänzen. Im Flaubert- und Zola-Kreise hielt man ihn für einen gutherzigen, fröhlichen, aber harmlosen Mitstrebenden. Zola selbst bestätigt es: „Er gab sich so bescheiden mit seinem ruhigen Lächeln, daß keiner von uns damals (1871) seinen glänzenden und schnellen Erfolg voraussah.“ Elémir Bourges, der selbst in dem Kreise Zolas am Donnerstag verkehrte, sagt: „Er verehrte Zola, aber ohne Knechtschaffenheit. Er schien weit weniger ‚Schriftsteller‘ als die anderen Genossen des Donnerstags.“

Und doch war er vielleicht der Überlegenste von all

den Jüngeren, gerade weil er Tieferes und Wesentlicheres im Sinne hatte, als die Literatur-Fragen des Tages. Die Älteren waren es jedenfalls, die ihn am meisten anzogen. „Wie bedaure ich," schrieb er zu Anfang der siebziger Jahre an Flaubert, „nicht mit all jenen (er meint mit dem Rouener Freundes-Dreibund, Flaubert, Bouilhet und seinem Onkel Alfred Le Poittevin) zusammen gewesen zu sein, anstatt mit den Freunden meines Alters, die keine Ahnung haben, was es gibt!" Und während die andern schwatzen, vollzieht sich ruhig und groß in ihm die innere Arbeit. Er „lernt sein Handwerk", wie er selber sagt. Zu Hause und auf seinen Fahrten, auf den zuweilen nicht sehr sauberen Tischen der Wirtschaften, entstehen ihm Dichtungen. Daß, wie schon zur Rouener Zeit, gelegentliche Zweifel in sein Können ihn bestürmen, beweist zum Beispiel ein Gedicht aus dem Jahre 1871. Welcher ernsthafte Künstler hätte überdies Zweifel nicht gekannt!

Hoffnung und Zweifel.

Als einst Kolumbus sprach, gebeugt ob Meerestiefen,
Daß über'm Ozean noch neue Welten schliefen,
Da lachte rings das Volk, mißtraute seinen Worten. —
Und dennoch zog er aus, weithin zu jenen Orten,
Er zog, geruhig, stark, ohn Wissen, welche Macht
Sein Schifflein lenken könnte durch die finstre Nacht,
Zu welchen Grauensschlünden seine Schritte gingen,
Was noch für Klippen barg das weite, glatte Meer,

Wo das Ersehnte suchen in dem Wogenheer,
Und, fand er's nicht, wie ihm die Heimkehr sollt gelingen.

Zuweilen hielt er an, verzweifelnd, je zu landen,
Am Horizonte nichts, rings nur der Wellen Branden,
Und Wind und Wogen ließen Schifflein und Gedanken
Auf weitem Abweg durch die Wasserwüste schwanken.

Gleichwie Kolumbus zu den weitentlegnen Küsten,
Zog manch ein andrer hochgemut und stark hinfort,
Ein lindes Balsamfächeln trieb ihn fern vom Port
Zu jenen Wunderlanden, da die Träume grüßten.
Die Zukunft lächelte in übermütgem Wähnen,
Der Ruhm schritt vor, vom Sternenglanz umtanzt,
Und mit der allgewaltgen Stimme der Sirenen
Sang hold die Hoffnung, hinter Klippen scheel verschanzt.

Doch bald die Woge sich wie ein Gewölbe neigte,
Hinweg flieht alles ohne Hoffnung, der Orkan ist los: —
Es streifte wilden Zweifels schwarzer Wolkenschoß
Das funkelnde Gestirn, das uns die Bahnen zeigte.

Es ist von Wert, immer wieder darauf hinzuweisen, wie schon ganz früh die schwermütigsten und verzweifeltsten Äußerungen bei Maupassant auftauchen. Sie beweisen, daß die Melancholie tief in seiner Natur begründet lag. In allem, von ihm selbst bezeugten Glück des jungen Strebens und Hoffens dichtet er doch Verse, wie folgendes Sonett des Jahres 1872:

Wenn man geschaut, wie kalt der Sterne Glanz
Herniederfunkelt durch das Graun der Nacht,
Wenn man erfahren all des Elends Macht,
Vom ersten Tage bis zum letzten Tanz,

Wenn man verlor den Gott des Trostes ganz,
Den Sehnsucht ruft und den Vernunft verneint,
Wenn aus dem Genius selbst die Leere greint
Und leer der Liebe schöner Lügenkranz,

Wenn uns das Grab die letzte Hoffnung ist
Und man durchschaut der Menschen Hinterlist,
Wenn man erkannt der Phantasieen Trug,

Und uns des Zweifels Ekel übermannt, —
Dann legt man sich erschöpft an Weges Rand:
„Zieht, Freunde, euren Pfad; ich hab' genug.“

Daß das voll auf ihn einströmende Paris einen mächtigen Eindruck auf sein Gemüt gemacht hat, ist klar. Sein ganzes späteres Schaffen ist ein Zeugnis dafür; er hat es in seiner Journalistenzeit klar genug ausgesprochen. Aus den Tagen der andringenden Eindrücke selber seien ein paar Verse von einer merkwürdigen Wucht der Häßlichkeit angeführt. Sie zeigen, wie tief sich auch ihm, gleich den meisten jungen und empfänglichen Seelen, die ins Gewühl der Großstadt untertauchen, die Nachtseiten des sozialen Lebens, das Bild verkommener Menschlichkeit einprägten.

Ein Straßenanblick.

Die Wange klebte, und sie schwitzte unterm Speck,
Ihr graugrün Auge sah ohn Ausdruck, stumpf hinweg,
Die Brüste fielen baumelnd auf den Bauch herab,
Zahnlos und schwärzlich gähnten, wie ein scheußlich Grab,
Die offnen Kiefern, ganz von Krankheitskeim durchjaucht;
Ansteckung jedes Wort euch in das Antlitz faucht,
Und träge sinternd unterm schlaffen Fleisch der Leichen
Spürt man der Fäulnis giftge Lastersäfte schleichen.

Theater

Reisen nach Etretat, längere Aufenthalte im Hause der Mutter fielen auch in die Pariser Beamtenzeit. Gelegentlich traf er dort mit Flaubert zusammen.

In Etretat ward um diese Zeit vorzugsweise Komödie gespielt. Gemeinsam mit Robert Pinchon, der die Hauptkraft war, als Regisseur wie als Schauspieler. Auch Maupassant muß keine üblen darstellerischen und rezitatorischen Fähigkeiten besessen haben. Schon seine Begabung, mit würdigster Miene die verwegensten Possen vor dem näheren Verkehr auszuführen, weist darauf hin. Er verstand fremde Dialekte gut nachzuahmen. Er hat auch häufiger eigene Stücke, zum Beispiel die Dernière escapade seiner Gedichte, in Gesellschaften vorgetragen.

Maupassant hielt ganz ernsthaft die Mimik im Salon der Mutter für eine Vorbereitung auf seinen möglichen Beruf als Dramatiker. Wie die meisten bedeutenden Künstler, so schwankte auch dieser in allem übrigen so klare und entschiedene Kopf eine Weile über die eigentliche Richtung, die er innerhalb seiner Kunst einzuschlagen hatte. Wir können nicht reden von ein paar dramatischen Versuchen, die der Jugend- und Bootfahr-Genosse Léon Fontaine bewahrt. Es sind die Manuskript gebliebenen La Demande, eine einaktige Komödie, und La Princesse de Béthune, ein — nach Maupassant — „verzwicktes, historisches Drama" in drei Aufzügen, — nach Brisson unförmliche Schüler-Ausgeburten.

Es ist fast mehr als selbstverständlich, daß ein angehender Poet sich, wie in Gedichten, so auch in demjenigen versucht, was alle Allergrößten angestrebt und vollbracht haben: im Drama. Noch um die Mitte der zwanziger Jahre geht Maupassant ernsthaft mit dem Gedanken um, fürs Theater zu arbeiten. Welches Genre er, wenigstens zeitweise, meinte, geht aus den von Etretat aus an Pinchon gerichteten Zeilen hervor: „Die Stücke müßten zu drei, vier oder fünf Personen sein, nicht mehr, und so ausgelassen, wie möglich." Daß er sich auf derartige Stücke verstand, bewies er schon damals in einer Leistung, die mehrfach erwähnt wird, in einer überaus gewagten Groteske La Maison turque à la feuille de Rose, unter Mitarbeiterschaft von Robert Pinchon, die noch jetzt nur als Handschrift vorhanden ist. Der Maler Louis Le Poittevin, Maupassants Vetter, besitzt sie. Der

Maler Leloir hat seinerzeit die Handschrift mit Zeichnungen versehen; ein Verfassername ist vorsichtigerweise nicht angegeben. Leicht begreiflich, da das Stück nach Maupassants Bezeichnung „furchtbar unanständig“ und nach der Angabe des Illustré parisien vom 23. Februar 1903 „schlüpfrig“ war, „um einen Unteroffizier erröten zu machen“. Die Maison turque ist ein Bordell, Maupassant selbst spielte den Bordellinhaber. Das gallisch-frisch-freche Stück ist zuerst im Frühling 1875 im Atelier des Malers Leloir, ein zweites Mal in dem Atelier des Malers Becker im Mai 1877 zu Paris gespielt worden. Flaubert, Turgenjeff, Zola und andere waren Zuschauer. Zola blieb ernst, Turgenjeff applaudierte, Flaubert erfrischte sich an dem derben „Liebes“-Spaß. Eine Zuschauerin, die Schauspielerin Suzanne Lagier, verließ unter Protest das Lokal. Die Frauen, acht an der Zahl, sollten nach einem Briefe Maupassants maskiert sein. Die Erinnerung an den wundervollen Leichtsinn des Stückes war so lebendig, daß, wie Edmond de Goncourt erzählt, noch dreizehn Jahre später die Unterhaltung gelegentlich darauf zurückschweifte.

1876 hat Maupassant schon hinreichend schlechte Erfahrungen mit den Theaterdirektoren gemacht, um das Dramenschreiben aufgeben zu wollen. Er hat eine im Oktober 1875 begonnene „Répétition“ verfaßt, die „zu fein“ gefunden wird für das Vaudevilletheater. Er schreibt an Pinchon: „Die Direktoren sind nicht wert, daß man für sie arbeitet. Sie finden zwar unsere Stücke entzückend, aber sie spielen sie nicht. Was mich angeht, so

wollte ich lieber, daß sie sie schlecht fänden, aber aufführten."

Dennoch sitzt er an einem großen Versdrama, wahrscheinlich immer noch der schon erwähnten Princesse de Béthune, die er im November 1876 in Angriff genommen hat, im Dezember 1877 umarbeitet und von der er 1878 an Pinchon schreibt: „Fast einen ganzen Winter habe ich verloren, mein Stück, das mir nicht gefällt, umzuarbeiten." Es ist wahrscheinlich dasselbe, von dem er später bekennt: „Ein abscheuliches Stück." Und er schwört alles Dramendichten ab.

Indessen dem Direktor Ballande gefällt das Stück. Aber es verursacht ihm zu große Kosten. Maupassant möge ihm ein Drama mit möglichst geringem Personal und möglichst bescheidenen Ausstattungsbedürfnissen schreiben. Maupassant übergibt ihm die schon aus dem Jahre 1874 stammende Histoire du vieux temps, einen Einakter, der den kühnsten Erwartungen des sparsamen Direktors entsprochen haben dürfte. Zwei Personen. Als Mobiliar zwei Sessel und ein Kamin. Als Requisit ein Holzscheit. Das Stück, das in der Buchausgabe einer Jugendfreundin, Frau Caroline Commanville, der Nichte Flauberts und Herausgeberin seiner Korrespondenz, gewidmet ist, wurde richtig am 19. Februar 1879 im 3e Théâtre français aufgeführt. Es ist später oft in Salons gespielt und am 2. März 1899 an der Comédie française aufgenommen worden, wo es noch mitunter auftaucht. Mit Recht. Denn es ist ein reizendes Plauderstückchen, das schon den Stimmungsgehalt so

mancher späteren Geschichte aufweist — die Resignation um ein verlorenes Dasein, das Verpassen jenes (mehr oder weniger der Einbildung angehörigen) Augenblicks, in dem ein oder zwei Menschenschicksale angelten.

Natürlich konnte die Annahme des anspruchslosen Werkchens und seine günstige Aufnahme bei der Kritik Maupassant unmöglich als ein Erfolg erscheinen, der ihn ermutigte, auf dem betretenen Pfade fortzuschreiten. Er wandte sich von der Dramatik vorläufig ab, bewahrte aber, nach seinem Freunde Pinchon, still im Herzen den Hang zu ihr — wie die nicht ganz zur Aussprache gelangte Liebe zu einer schönen Jugendfreundin . . . Er gedachte gelegentlich zum Theater zurückzukehren, für das er sich inmitten seiner Erzählertätigkeit nicht genügend vorbereitet glaubte: Indessen erst aus dem letzten Jahre seines Schaffens sind erneute Versuche zu verzeichnen.

Flaubert

Was in Rouen Bouilhet, das ist in unendlich gesteigertem Maße, menschlich und künstlerisch, für Maupassants Pariser Anfänge Flaubert gewesen. Von den persönlichen Beziehungen des „Alten" zu Maupassants Familie war schon die Rede; man kann sagen, Maupassants Onkel, Alfred Le Poittevin, und Maupassants

Mutter sind Flauberts geliebteste Freunde gewesen. „Freund" hatte bei dem wundervollen Alten einen fast heiligen Klang. Als der junge Dichter unmittelbar vor Anbruch seines Ruhmes (Frühjahr 1880) dem alten seinen Band Verse mit der Widmung an ihn überreicht, sitzt Flaubert lange versunken da. Seine eigene Jugend steigt vor ihm auf, „. . . dein Onkel Alfred," schreibt er an Maupassant, „deine Großmutter, deine Mutter! Und dem alten Knaben (Flaubert selbst) wird eine Weile das Herz groß, und Tränen fallen ihm von den Wimpern."

Zu diesen vorbereitenden Beziehungen der Vergangenheit treten bald die persönlichen des Jungen und des Alten. Maupassant kannte Flaubert natürlich schon früh, schon in Rouen; die nahe Freundschaft mit ihm schreibt sich indessen erst aus dem einundzwanzigsten Lebensjahre des Jüngeren, von 1871, her. Flaubert wohnte damals in der Rue Murillo zu Paris, nahe dem Parc Monceau, im fünften Stock. Jeden Sonntag von eins bis sieben empfing er. Zu diesen Empfängen kam auch Maupassant.

Turgenjeff, der Beherrscher fast aller Kultursprachen, der auch Maupassant sehr liebte, erschien hier. Er war es, der fremde Literaturen, Goethe, Puschkin, Swinburne, in diesen Kreis brachte. Daudet fand sich ein; ein Hauch großstädtischen Lebens war um ihn. Zola kam, stets begleitet von Paul Alexis, meist ruhig, nur von Zeit zu Zeit ein „Aber" in die erregten Erörterungen werfend; Taine, irgend ein Ereignis, irgend ein Wissen, ir-

gend ein Licht aus entfernten Zeiten herbeitragend; der Anatom Pouchet; der Verleger Charpentier; Edmond de Goncourt, gemessen, vornehm, stets etwas von großer Welt um sich verbreitend; Catulle Mendès, den Maupassant den scharmanten Poeten, den empfindsamen Künstler und unvergleichlichen Plauderer mit dem Christuskopf nennt; José Maria de Hérédia, nach Maupassant der wundervolle Verfasser von Sonetten, die unter den besten Gedichten der Zeit zu nennen seien; Toudouze, Huysmans, Céard, Hennique.

In der Tat ein Kreis angeregter und anregender Geister, zwischen denen Flaubert im langen, fliegenden Rock auf und ab sauste, die Hände mit den lebhaftesten Gesten in der Luft, auf alles Bemerkungen und Richtigstellungen bereit haltend, neue Perspektiven eröffnend. Man sieht, wie sehr auch hier das Leben dem jungen Dichter dadurch entgegenkam, daß es ihm die zwang- und mühelose Bekanntschaft soviel maßgeblicher geistiger und künstlerischer Potenzen ermöglichte. Freilich wird der Einfluß, den die Persönlichkeit von Dichtern und Künstlern auf ein bodenwüchsig sprießendes Talent ausübt, meistens überschätzt. Es sind vor allem die W e r k e, die wirken, die in dem empfänglichen Gemüt zu neuen Saaten aufgehen. Und im übrigen ist Einsamkeit not für denjenigen, der das Eigene aus sich herausgestalten will. Dennoch: die ganze Schicht, in der ein Talent lebt, ist von Wichtigkeit. Nicht so sehr durch den bestimmten, nachweisbaren Einfluß, als durch das allgemeine Fluidum von Reizung, von Erregtheit, das sie dem Anfänger

mitteilt. Es hebt den jungen Künstler, wenn er das Gefühl vom unmittelbaren Beteiligtsein besitzt, wenn er weiß, er steht neben denen, die am kraftvollsten ins Rad der Zeit eingreifen. Ein neues Hochgefühl überträgt sich ihm —: das gibt die Lust für ein unermüdliches Schaffen ab; das gibt diese Empfindung der persönlichen Wichtigkeit, diese Empfindung vom Werte des zu Schaffenden, ohne die kein großes Werk entsteht. Ganz abgesehen davon, daß einer, der die Kraft der Einsamkeit will ausnutzen, der sie auch nur will ertragen können, vorher die Vielheit der Erscheinungen und das Treiben bunter Kräfte gekannt haben muß.

Fast vom ersten Tage an gewinnt Maupassant die Zuneigung dieses Kreises. Zola hat das besonders warm geschildert. Maupassant gewinnt erst recht Flaubert. „Er ist geistvoll, gebildet, bezaubernd," schreibt dieser schon am 30. Oktober 1872 an Maupassants Mutter. Und fünf Monate später: „Du glaubst nicht, wie bezaubernd ich ihn finde, wie umsichtig, gutherzig, vernünftig und geistvoll, kurz, um ein Modewort zu gebrauchen: sympathisch! Trotz des Altersunterschiedes betrachte ich ihn wie einen Freund und zudem erinnert er mich so sehr an meinen armen Alfred." Flaubert nennt ihn später häufig seinen „lieben Sohn".

Durch die ganzen Jahre bis zum Tode Flauberts (1881) begleitet ihn die Fürsorge und der Rat des Alten. Sie sprechen über dichterische Erzeugnisse, teilen sie sich mit, schicken sich gelegentlich Artikel zu und Bücher, verhandeln, was an Literarischem gerade vom Strome

der Zeit getragen wird und setzen es auf ihre Weise zurecht. Flaubert geht vor allem aufs sorgsamste Maupassants Dichtungen durch, kritisiert sie erbarmungslos, im ganzen, wie in den letzten Einzelheiten. Randbemerkungen zu dem bis jetzt Manuskript gebliebenen Gedichtband, den Léon Fontaine aufbewahrt, rühren unzweifelhaft von Flaubert her und legen Zeugnis ab von seiner Unerbittlichkeit. In späteren Jahren würdigt Flaubert sogar den Dichter, sich auch seinerseits bei ihm Rat zu holen über Punkte, an denen er stockt, an denen er sucht und grübelt.

Der Briefwechsel der beiden Männer, der die ganzen Vorbereitungsjahre Maupassants in Paris begleitet und widerspiegelt, beweist das alles. Er ist leider unvollständig, da vielerlei persönliche Stellen, besonders in den Briefen Maupassants, unterdrückt sind. Aber auch so bildet er ein Denkzeichen edler Geistesfreundschaft.

Flaubert sucht dem jungen Freunde auch äußerlich zu helfen. Schon früh strebt er, ihm journalistische Arbeiten zu verschaffen. Maupassant soll Artikel für die Provinz schreiben (1876). Er nennt ihm Themen, bestimmte Stoffgebiete. Fast rührend mutet es an, wenn der Alte, der in seinem Croisset selbst so kärglich lebt, dem jungen Beamten, falls er kein Geld haben sollte, die Reise zu ihm hinaus zu bestreiten, einen Doppel-Louis anbietet. „Eine Ablehnung, aus Feinfühligkeit, wäre eine Gemeinheit gegen mich.“

Er hält den jungen Menschen zur Arbeit an, sucht ihm die Weiber aus dem Kopf zu treiben, will ihm den

unmäßigen Betrieb des Wassersports verleiden — er, der Gegner fast aller Bewegung. „Immer die Frauen, kleines Ferkel,“ sagt er bei einer Gelegenheit. „Ich ersuche Sie, sich zu mäßigen, im Interesse der Literatur. Ein Mann, der sich vorgesetzt hat, Künstler zu werden, hat nicht mehr das Recht, zu leben wie die übrigen.“ (28. August 1876.) In einem anderen Schreiben (15. Juli 1878) heißt es: „Junger Mann, Sie m ü s s e n , verstehen Sie, Sie m ü s s e n mehr arbeiten als bisher. Ich habe Sie allmählich im Verdacht, ein wenig lässig zu sein. Zu viel . . .! Zu viel Bootfahren! Zu viel Leibesübung! Jawohl, mein Herr! Der Kulturmensch hat nicht so viel Bewegung nötig, wie die Herren Ärzte behaupten. S i e sind auf der Welt, um Verse zu machen, machen Sie welche!“ Und im selben Jahre (1878): „Wie beklage ich Sie, keine Zeit zum Arbeiten zu haben! Als wenn ein guter Vers der Volkserziehung nicht hundertmal mehr nützte, als all die ernsthaften Alfansereien, die Sie beschäftigen.“

Anziehend ist es, die Zurückhaltung des Urteils zu beobachten, deren sich Flaubert gegenüber den Arbeiten Maupassants lange Zeit befleißigt. Er weiß zu Anfang überhaupt noch nicht, ob ausreichendes Talent in Maupassant wohne! Er scheut sich, sein „literarisches Horoskop“ zu stellen. Er hält ihn (Februar 1873) vorläufig „für etwas bummlig und mäßig aufs Arbeiten erpicht.“ Er sieht noch nicht, welch ungeheure Energie in diesem Menschen schlummert; er erkennt noch nicht, daß es nur sein ungemeiner Lebensdrang ist, der ihn zugleich nach

allen Seiten ausgreifen läßt. Dennoch schimmert bald eine stille Zuversicht durch. Gelegentlich sagt er sogar: Was der junge Mensch ihm an Arbeiten gezeigt habe, sei mindestens ebenso gut, wie alles, was die Parnassiens drucken ließen. Dann sieht man sich sein Vertrauen immer stärker erheben; er findet manche kleineren Sachen Maupassants, auch literarische Artikel von ihm, wohl gelungen. Endlich, im Oktober 1879, schreibt er an Juliette Adam von der „großen literarischen Zukunft" Maupassants. Das Gedicht Vénus rustique „könne ein Meister schreiben." Dem Verfasser selbst schreibt er: „Schlafe auf deinen beiden Ohren. Das ist gut." (Oktober 1879) . . . Boule de suif gibt den Ausschlag. Die rückhaltlose Bewunderung des Alten bricht aus: „Das ist ein Meisterwerk — ein Kleinod. Der junge Mann entwickelt sich erstaunlich." (1880 an Charpentier). — —

Die Erfahrungen eines langen Lebens der Kunst und der Auseinandersetzung mit dem Dasein selbst sind Maupassant mit der Freundschaft des Alten zugute gekommen, eines Lebens, dem, wie Flaubert selber sagte, keine Narrheit fremd war. Er läßt seine Grundsätze auf ihn einströmen, die keine Autorität, als das eigene Denken, anerkennen, die nie etwas Fossiles, Hartnäckig-Rechthaberisches besitzen, sondern sich vor jedem neuen Falle lebensvoll bereichern und wandeln. Er lehrt den jungen Schriftsteller die große Geringschätzung des Bloß-Literatentums wie die des Bloß-Bourgeois. „Sich fern halten von den Journalen! Der Haß gegen diese Kramwirtschaften ist der Anfang der Liebe zum Schönen. Sie

sind ihrem Wesen nach jeder Persönlichkeit feind, die sich nur ein wenig über die anderen erhebt. Ursprünglichkeit, in welcher Form sie auch auftritt, erbittert sie." (September 1876) . . . Der Bourgeois, nicht der Stand, sondern der Typ im allgemeinen, wir sagen am besten der Philister, ist Flaubert das Verhaßteste. Er schreibt (Februar 1873) an Maupassants Mutter: Gleichviel ob ihr Sohn Talent habe oder nicht, man müsse ihn in seiner Liebe zur Poesie bestärken, „denn es ist eine edle Leidenschaft . . . Die Hauptsache ist in dieser Welt, seine Seele in einer gewissen Höhenschicht zu halten, fern dem Philister- und Demokratenschlamme. Die Pflege der Kunst verleiht Stolz, davon kann man nie zu viel haben." Er spricht und schreibt Maupassant von der gänzlichen Unbekümmertheit der Kunst um irgend eine Frage der Moral oder Immoral; höchstens indirekt könne sich die eine oder die andere aus dem Werk für den Beschauer loslösen. Auch von ihm hört Maupassant die gänzliche Verachtung aller äußerlichen Ehren, Orden, Titel, Ämter, die er selbst so stark besaß. „Die Ehren entehren." „Das Amt stumpft ab." Er lenkt den Jüngeren immer wieder auf die individuelle Betrachtung aller Dinge hin, schreckt ihn von jedem Schematismus ab. Kaum etwas hat Flaubert mehr erbost als die Erfindung der Worte „Naturalismus, Realismus". „Ich ersticke dran. Welche schalen Hirnlosigkeiten!" (21. Oktober 1879). Auch Maupassant hat sich mehrfach ähnlich ausgesprochen. Persönlich berichtet er sogar: „Zolas ‚Schutztruppe' schneidet mich, weil sie mich nicht genug Naturalist findet."

Solcher Art waren die Einflüsse, die von dem alten auf den jungen Dichtersmann eindrangen, Einflüsse, die ihn frei machen mußten von jeder Art Orthodoxie, so weit er es noch nicht war.

Sein Leben lang hat Maupassant es Flaubert nicht vergessen, was er ihm gegeben hat, was er ihm gewesen ist. Mit einer rührenden Anhänglichkeit hielt er seinen Ruhm hoch, suchte seine edle Persönlichkeit in immer neuen Artikeln und gelegentlichen Erwähnungen ins rechte Licht zu setzen. Es ist sogar sicher, daß Maupassant seinen alten „Lehrer" zwar nicht als Gesamtpersönlichkeit, aber als Romancier überschätzt hat. Mit einer wahren Sohnesliebe, die sich sehnte, all das, was sie dem leiblichen Erzeuger nicht erweisen konnte, auf diesen geistigen Nährvater und seelischen Verwandten zu übertragen, führte er immer wieder seine eigenen Leistungen, was er konnte und wollte, in wesentlichen Punkten auf die von Flaubert erhaltenen Anregungen zurück. Nicht minder nach Flauberts Tode wie zu seinen Lebzeiten.

Persönlich hat Flaubert sich der ihm wohltuenden Zuneigung des „Schülers" noch oft zu erfreuen gehabt. Wie muß es ihn berührt haben, wenn der Junge zum Beispiel auf die von Zola empfangene Nachricht, Flaubert werde „diesen Winter" nicht nach Paris kommen, ihm völlig trostlos schreibt: „Den Winter verbringen, ohne Sie zu sehen, scheint mir nicht möglich. Es ist mein größtes Vergnügen im Jahre, jeden Sonntag während drei bis vier Monaten mit Ihnen zu plaudern, und mir ist, der Sommer könnte nicht kommen, bevor ich Sie

nicht gesehen habe." — „Du hast recht, wenn du mich liebst," schreibt Flaubert 1880 an Maupassant, „denn dein Alter hat dich ins Herz geschlossen." Maupassants erstes Buch, die Gedichte, ist natürlich dem „Alten" gewidmet, „dem berühmten und väterlichen Freunde, den ich mit ganzer Hingebung liebe, dem untadeligen Meister, den ich vor allen bewundere." — „Eine der großen Leuchten" hat er ihn an späterer Stelle genannt.

An Flauberts Schicksal fühlte sich Maupassant persönlich beteiligt. Roujon erzählt: „Ich habe ihn fast weinen sehen vor Schmerz und Zorn, als Flaubert, dessen Lebensabend von Geldbedrängnissen verdüstert wurde, sich nach Croisset zurückziehen mußte, um in Armut zu altern. „Stellen Sie sich vor," sagte er, „daß er kein Wort des Bedauerns gehabt hat, keine Klage. Er las immer wieder den Schluß des Briefes von George Sand: ‚Ich hoffe sehr, mein Alter, daß Du Deinem Gelde nicht nachtrauern wirst wie ein Philister.'" — Als Flaubert starb, ist es Maupassant gewesen, der mit eigenen Händen die Leiche gewaschen hat, der die letzte Toilette anordnete, ohne Redensarten, ohne Tuerei, ohne Geseufz, ohne Tränen, das Herz überströmend von Verehrung. Von den letzten Augenblicken des „Alten" sprach er in Worten von einer Wucht, von einer Ergriffenheit und einem Adel der Seele, daß den Gewährsmann, eben Roujon, später noch das glühende Bedauern erfüllte, diese Ausbrüche eines hohen Herzens nicht sofort festgehalten zu haben. Kurz nach dem Tode Flauberts aber, im Frühjahr 1881, schreibt Maupassant an Zola: „Ich kann Ih-

nen nicht sagen, wie sehr ich an Flaubert denke; er geht bei mir aus und ein und verfolgt mich. Ich höre seine Stimme, ich finde immer wieder seine Gesten, ich sehe ihn jeden Augenblick vor mir mit seinem weiten, braunen Gewand und mit den erhobenen Armen. Es ist, als wenn jetzt rings um mich eine Einöde wäre, der Anfang der schrecklichen Trennungen, die nun wohl von Jahr zu Jahr ihre Fortsetzungen finden werden . . ."

Dankbarkeit, willigste Anerkennung empfangener Güte und geschehener Leistungen, ist ein Grundzug der Maupassantschen Natur. Man kann in der Geschichte der Kunst und der Literatur lange suchen, ehe man ein derart ungetrübtes, herrliches, ganz aus den nobelsten Empfindungen hervorgehendes und ganz in ihnen bleibendes Verhältnis zwischen Meister und Jünger antrifft, wie das zwischen Flaubert und Maupassant. Nicht einmal Goethe in seinem Verhältnis zu Herder kann hier genannt werden, was Innigkeit und Dauer der Beziehungen angeht. Einer ist fast immer unter zweien, der der Anlaß ist, daß auf eine Zeit der herzlichsten Anerkennung eine solche der Kühle und der Abwendung, häufig der Feindschaft und des Grolles folgt. Entweder der „Meister" schilt über Undank, über Verleugnung der beschworenen Ideale und Fahnenflucht. Oder: der „Jünger" fragt erstaunt, was er denn eigentlich dem alten Herrn zu danken habe! Das größere Recht wird fast immer auf Seiten des „Jüngers" sein, falls er ein Könner ist. Das Alter vergißt, daß es selbst einst „empfangen" hat! Es vergißt, daß es die selbstverständliche

Funktion eines Lebens ist, von dem erworbenen oder dem zugefallenen Pfunde zu g e b e n , und daß „Dank“ oder „Anerkennung“ überhaupt nicht für Leistungen in Betracht kommen, die, über den Kreis der Alltagsinteressen hinausgreifend, einer Sache der Menschheit oder der Entwicklung dienen wollen. Schließlich trägt die Jugend zu dem allen noch das Gefühl in sich, daß das Beste von dem, was sie zu leisten vermochte, doch nicht aus den noch so fruchtbaren Anregungen eines Meisters hervorging, sondern aus dem, was sie von selber mitbrachte, aus dem großen Born des Unbewußten, das ebenso rückhaltlos schenkt, wie es dem Danke unerreichbar bleibt.

Verdüsterung und junger Ruhm

Lassen Flauberts Briefe einerseits die wunderbare Ausbreitung der spannkräftigen Jugend Maupassants sowohl nach Seiten des Lebens, wie des Schaffens erkennen, so zeugen doch auch sie dafür, daß sich bereits jetzt Schatten künftiger Trübnis herübersenken. Am Silvester 1877 geschieht es zum ersten Male, daß Flaubert auf Maupassants Gemütsverfassung kommt: „Sie sind jetzt ein wenig ruhiger, nicht wahr? . . . Sie machen sich

wieder ans Arbeiten?" Auch starke gesellschaftliche Inanspruchnahme scheint zeitweise den jungen Dichter sehr aus dem Gleichgewicht gebracht zu haben. Er klagt zu Flaubert über die lästigen Besuche, und dieser fällt ihm bei: „O, diese Marter! Aber die ‚Gesellschaft' kennt kein Erbarmen, mein Lieber!"

Aus dem Sommer 1878 stammt ein Brief des Alten, der geradeswegs ein Trostbrief auf schwermütige und blasierte Klagen des Jungen ist. Ein Wellenschlag der künftigen Hochflut Maupassantscher Gemütsverstimmungen kam herüber. „Zuweilen habe ich so nackte Begriffe von der Zwecklosigkeit des Ganzen, von der unbewußten Bosheit der Schöpfung, von der Leere der Zukunft (wie sie auch sei), daß ich eine traurige Gleichgültigkeit gegen alle Dinge in mir aufsteigen fühle, und daß ich nur ungestört zu bleiben wünschte, ruhig in irgend einem Winkel, ohne Hoffnung und ohne Langeweile. . . . Ich finde meine Gedanken mittelmäßig und eintönig, und mein Geist ist so zerschlagen, daß ich sie nicht einmal auszudrücken vermag . . ." — „Frauenliebe ist eintönig wie der Geist der Männer. Ich finde die Ereignisse wenig mannigfaltig, die Laster sind sehr armselig, und es gibt nicht genügende Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache." Es sind wesentlich schon die Vorboten der Stimmungen, die Maupassant später so tief aufrühren, auf die ihm aber hier noch jemand zu antworten weiß, der zwar auch am Leben leidet, aber der in sich seinen Standpunkt gefunden, seinen Pakt mit der Welt geschlossen hat.

„Hoch den Kopf!" schreibt Flaubert. „Man muß

sich selbst als starker Mann gegenübertreten, das ist das Mittel, es zu werden. Etwas mehr Stolz, zum Teufel! Der ‚Bursch' (gemeint ist Alfred Le Poittevin, Maupassants Onkel) war hochgemuter. Was Dir mangelt, sind die Grundsätze. Man hat leicht von Grundsätzen reden; man muß wissen, welche. Für einen Künstler gibt es nur einen: Alles der Kunst opfern. Das Leben muß von ihm für ein Mittel angesehen werden, für nichts weiter, und die erste Person, auf die er pfeifen muß, ist er selbst." . . . Auf die schwermütigen Ergüsse Maupassants schreibt er in demselben Briefe: „Hüte dich vor der Traurigkeit. Sie ist ein Laster! Man verliebt sich in seinen Gram, aber wenn der Gram vorbei ist, hat man kostbare Kräfte mit ihm vertan und bleibt stumpf zurück. Dann kommt die Reue, aber es ist zu spät." An Zola schreibt er kurze Zeit darauf: „Der junge Guy scheint mir sich ungeheuer zu öden."

Zugleich ist schon in diesem Jahre (2. November 1878) von einer Krankheit Maupassants die Rede, die noch in weiteren Briefen Flauberts berührt wird und deren Ursprung ohne Zweifel auf einige Zeit vorher zu verlegen ist. Flaubert fragt, ob er Ärzte nötig habe, rät ihm, sich an den Anatomen Pouchet zu wenden, empfiehlt ihm späterhin seinen eigenen Arzt, zu dem er unbedingtes Vertrauen habe. Er selbst verstehe nicht viel von Maupassants Krankheit (6. April 1880), er habe aber die größten Dummheiten und Unwahrscheinlichkeiten durch die Bekannten von ihr erzählen hören. Er ladet ihn ein, bei einem Besuche, den Maupassant mit Goncourt, Dau=

det, Zola und Charpentier ihm in Croisset machen will, in einem Zimmer allein zu schlafen, damit die ärztliche Untersuchung zwanglos vor sich gehen könne (März 1880). Genaueres hört man aus Flauberts Neujahrswünschen für 1880, die nicht vergessen, die organes génitaux zu erwähnen. Im übrigen ist es das Auge Maupassants, das stark in Mitleidenschaft gezogen ist.

In Zusammenhang damit ist eine Stelle aus einem Briefe zu setzen, den der Pariser Arzt E. Landolt an den Baron Lumbroso geschrieben hat. Danach hatte sich Maupassant etwa 1881/82 „wegen Sehstörungen“ an den Arzt gewandt, denen, so schlimm sie später im Verein mit den Störungen des Nervensystems wurden, doch im Anfang durch angepaßte Gläser leicht zu begegnen war. Von besonderer Wichtigkeit ist, daß Landolt, nachdem er betont hat, wie sehr sein Berufsgeheimnis und seine Freundschaft ihn zur Zurückhaltung über den Fall Maupassants verpflichteten, hinzufügt: „Dieses anscheinend unbedeutende Leiden (Erweiterung einer Pupille), ließ mich indessen auf Grund der funktionellen Störungen, die es begleiteten, das beklagenswerte Ende voraussehen, das den jungen, einst so kräftigen und tapferen Schriftsteller (zehn Jahre später) unvermeidlich erwartete.“ Also Landolt sah schon 1881/82 aus Maupassants Augenkrankheit und seiner Gesamtverfassung die künftige Paralyse heraus ...

Es kann kaum ein Zweifel sein, um welche, mutmaßlich um die Mitte der zwanziger Jahre erworbene, Krankheit es sich hier in ihren Folgeerscheinungen handelt

— sowohl nach der Prognose des Arztes, wie nach seiner vorangeschickten, geheimnisvoll-beredten Klausel zu schließen. Im letzten Teil müssen darüber nähere Auseinandersetzungen folgen. Für uns ist an dieser Stelle nur wichtig, daß mutmaßlich diese Krankheit, dieses Bewußtsein, einen schleichenden Feind im Blute zu haben, mit schuld ist an der Trübung von Maupassants Gemütsverfassung zu dieser Zeit, daß sie mit den äußeren „Tournant" bildet, von dem er einmal spricht, den Wendepunkt in seinem Dasein, bis zu dem alles Heiterkeit und Schönheit für ihn war und von dem an er „plötzlich das Ende der Reise erblickte".

Beides kommt bei ihm zusammen: Einmal ein in seinem Naturell begründeter, bei aller Lebenskraft und schwelgenden Heiterkeit leicht hervorbrechender Daseinsekel; sodann ein in seiner Grausamkeit unerhörter Schicksalsschlag, so häufig er auch Menschenleben treffen mag.

Die gelegentliche Melancholie seines Wesens ist schon früh bei ihm zu spüren. Weltschmerz nicht so sehr wie Gleichgültigkeit und Überdruß, Leiden am Dasein nicht so sehr wie Geringschätzung und Ärger über seine Leere, außerhalb der Stunden des Schaffens, plagten ihn oft. Man kann sagen, daß eine aus solchen Quellen hervorgehende Resignation sich seiner auf jeden Fall, und mit fortschreitendem Alter in steigendem Maße, bemächtigt hätte.

Allein den Ausschlag scheint doch erst die grimme Krankheit gegeben zu haben, ich will sagen, den bestimmten Anlaß, daß seine Melancholie sich breiter gehen ließ.

Selbstverständlich ist auch später Maupassant noch oft genug der fröhliche Kumpan verflossener Tage gewesen. In einem Künstlerherzen stirbt der Jugendquell nicht. Außerdem ist ein Gebresten, das nicht dauernd den allgemeinen Körperzustand stört, sondern nur dann und wann auftaucht, nicht als ständig wirksam im Bewußtsein des Befallenen vorauszusetzen. Eine frei schaltende und überlegene Einbildung gibt sich leicht an den Augenblick hin, schafft in einem kurzen Brausen die trüben Wasser weg, die sonst um ihre Lebenswurzel gurgeln. Sie vermag sich loszulösen vom zufälligen Ich, „sich zu verlieren" an das allgemeine Leben rings herum. Daher gerade bei Künstlern, in aller Mühseligkeit und Beladenheit, so häufig die Seligkeit des großen Schwärmens, der dionysischen Wonnen.

Überdies war Maupassant „Philosoph"; er lebte in seiner Anschauung vom Ganzen. Es lag ihm nicht, das persönliche Leben so wichtig zu nehmen, um über einzelnen seiner Schattierungen sofort in bodenlosen Tiefsinn zu verfallen. Er war zugleich Franzose, besaß das französische Temperament, bei dem, wie er selbst schreibt, „die Schwermut nie die trostlosen Formen annimmt, die sie bei manchen Deutschen und Engländern hat."

Trotz alledem! Die Stunden der Selbstvergrübelung, der Einsamkeit, die Maupassant kannte und an und für sich liebte, mußten ihm das Gespenst, das hinter ihm stand, in doppelt drohender Gestalt zeigen. Er weiß den heimlichen Wurm an sich nagen. Von Zeit zu Zeit tauchen Zeichen auf, über deren Tragweite sein naturwissen-

schaftlich-medizinisch wohl unterrichteter Geist nicht im unklaren sein kann, die ihm zum mindesten beweisen, daß die Miniere rtätigkeit in ihm nicht schläft. Ein Etwas ist da, das, an sich, nicht da zu sein brauchte, das nicht mit seinem Leibe, nicht mit seiner Veranlagung in Zusammenhang stand, das sinnlos, blöde, in ihn hineingekommen ist, wie die Schmeißfliege in den edlen Wein: — Ist es anders möglich, als daß das Bewußtsein von der Gegenwart dieses immer lauernden Meuchlers ihn zerreibt, ihn unterhöhlt? Gerade eine Natur, wie die seine, die im übrigen im großen Gefühle ihrer prangenden Gesundheit, ihrer seelisch-leiblichen Ausgeglichenheit ruhte?

Ende des Jahres 1878 ist Maupassant so weit, daß er den Dienst des Marineministeriums verlassen kann und in den des Ministeriums für den öffentlichen Unterricht tritt. Flaubert, ein persönlicher guter Bekannter des damaligen Ministers Bardoux, hat auch dazu geholfen. Maupassant hat von nun an einen etwas angenehmeren, aber immerhin noch sehr in Anspruch nehmenden Dienst; er hat auch eine geringe Aufbesserung seiner Finanzen (auf eintausendachthundert Franks!) zu verzeichnen. Wiederum erfüllt er seine Pflicht als Beamter tadellos, ist bei seinen Vorgesetzten gut — fast allzu gut für seine freie Zeit — angeschrieben. Aber mehr als je beginnt sich bei ihm eine Ungeduld, der Drang zur Öffentlichkeit, zu regen. Er ist bald dreißig Jahre und hat

immer nur kleine Arbeiten herausgebracht, kein größeres Werk, das, wie es sich mit ganzer Breitseite der öffentlichen Meinung aussetzt, auch ihre ganzen Ehren auf sich häufen kann. Bald dreißig Jahre und die ganze Zeit hauptsächlich in Vorbereitungen und Selbsterziehung auf seine Kunst hin zugebracht! Die paar gedruckten Sachen zählen kaum, und der große Roman, dessen Plan Flaubert so gut gefallen hatte (Brief 15. Juli 1878) ist liegen geblieben . . .

Flaubert selbst betreibt jetzt bei Charpentier den Druck des Gedichtbandes. Er schreibt zuerst an dessen Frau! Etwa: „Ein junger Mann von großem Talent . . . Ich sage es . . . Ich glaube mich darauf zu verstehen!" — Flaubert schreibt später auch an Charpentier selbst und droht für den Fall der Ablehnung mit seinem Zorn, (der als fürchterlich bekannt war)! „Er vergeht vor Verlangen, gedruckt zu werden und es tut ihm not." Flaubert sieht endlich selbst ein, daß sein Schützling in die Literatur hinaus muß, wie der Feldherr in die Schlacht.

Im März 1880 erscheint das Buch, fast gleichzeitig mit Boule de suif, demjenigen Werke, das den Ruhm Maupassants mit einem Schlage, wie ein Chor von Fanfaren, hinausblies in die Welt. Die „Verse" nicht, wohl aber der Erfolg von Boule de suif ermutigen endlich den jungen Dichter, seine Beamtenlaufbahn aufzugeben und ganz seinem Schaffen zu leben.

Wiewohl auch jetzt noch mit Vorsicht. Ein Vertrag mit dem Gaulois, dem die allermeisten seiner ersten Erzeugnisse angehören, sichert ihm zwar fünfhundert Franks

monatlich. Er hat dafür wöchentlich einen Artikel zu schreiben. Dennoch läßt er sich zunächst nur ein Jahr Urlaub vom Ministerium geben, um das vor ihm liegende Gebiet ganz zu prüfen. Ist es zu unsicher, zu gleitend, so kann er immer noch auf den verlassenen Boden der pensionsberechtigten Staatsbürgerlichkeit zurückkehren.

„Der schlaue Normanne!" schreibt aus diesem Anlaß sein guter Bekannter Roujon. Wir sagen: Der wundervoll klare, der herrlich skeptische und früh nüchterne Dichter der Welt und des Lebens!

„Verse"

Der Band „Verse" (Des vers) ist ein Auszug von dem, was Maupassant in seiner Jünglingszeit bis zum Ende der zwanziger Jahre (also bis etwa 1880) in Versen gedichtet hat. Der schlichte Titel „Verse", den auch Flaubert gut fand, spricht für die Einfachheit, deren sich der junge Poet damals schon befleißigt, eine stolze Schlichtheit, die sich vor dem Publikum nicht malerisch hindrapieren will, sondern gerader Hand gibt, was sie hat, und den anderen überläßt, zu denken und zu rubrizieren, wie sie Lust haben. Flaubert war bereits drei Viertel der Erzeugnisse bekannt. Er urteilt günstig über den Band: „Was mir besonders daran gefällt, ist, daß

er persönlich ist. Keine Gespreiztheit! Kein Getue! Nicht parnassisch, nicht realistisch (oder impressionistisch, naturalistisch)." In der Tat, was Maupassant selbst von seinem Dichten in früher Jugend gesagt hat; das Motto, das auf dem Manuskriptband seines Jugendfreundes Fontaine stand, ist wahr:

Frei breitet mein Gedanke sein Gefieder:
So, wie er mir kommt, so schreib ich ihn nieder.
Natürlich und schlicht, wie ein Herz ohne Tück',
Die Haare im Wind, umschwebt er auf Glück
Ein Mückchen, ein Lächeln, den Wolkendrachen, —
Ein Kuß ist genug, ihn rasen zu machen.

Er singt, was sein junges Leben bewegt, mit einer erstaunlichen Vorurteilslosigkeit in der Wahl der Stoffe, mit äußerstem Freimut in ihrer Behandlung. Ganz unzweifelhaft ist auch darin der Einfluß Flauberts zu spüren, der den jungen Schriftsteller sehr früh die Rücksichtslosigkeit in der Sprache gelehrt hat, der ihn darauf hinwies, daß an sich kein Stoff zu gering oder zu spröde sei, — die künstlerische Behandlung mache ihn erst dazu.

Man kann an dem, was in dem nicht sehr großen Bande vorliegt, durchaus nicht den Umfang dessen erkennen, was den jugendlichen Dichtergeist reizte und packte. Dazu muß man auch auf die nicht von ihm veröffentlichten Gedichte zurückgreifen, wie wir es in den voraufgehenden Kapiteln getan haben. Für die literarische Beurteilung aber hat man allein diesen Band Verse zugrunde zu legen, da gerade in dem, was unterdrückt ward,

sich die literarische Zucht und der Geschmack des Verfassers mit aussprechen.

Unverkennbar zeigt sich in den „Versen" der Sohn der freien Landschaft, des Waldes und des Meeres. Vergleichsweise weniges spielt in Paris oder handelt von der Großstadt. Boulevards und Salons stehen dem Poeten noch mehr im Hintergrund, wenngleich sie hier und da schon funkelnd durch den Dämmer seiner idyllischeren Lyrik brechen. Das urgewaltige Schwellen des Frühlings zu malen, den Sturm des Herbstes und das bleiche Schweigen des verschneiten Winters, entspringen seiner Brust die lockendsten, mächtigsten Töne. Er kennt die Vögel und die Pflanzen; der plätschernde Bach, der kreisende See und das brandende Meer sind in seinen Versen; sanfte Mondlichtkonturen, wie der Trommetenmarsch des rauschenden Sonnenlichtes liegen und fluten über seinen Landschaften. Halb verfallene Schlösser romantischerer Zeiten steigen auf, festlicher Tanzsaal der Gegenwart im gestutzten Parke, die dürftige Baracke des Hirten . . .

Die Stoffe sind die des jungen Menschen. Kleine Abenteuer, kleine Leichtherzigkeiten, hier und da ein Weltschmerz, der noch nicht ganz das Durcherlebte und darum schlechtweg Ergreifende der späteren Jahre hat; hie und da eine Blasiertheit, die mehr aus zu vielem Erleben, als aus einer grundsätzlichen Abneigung gegen die farbige Erfahrung des Daseins herrührt. Ein merkwürdiges Stück, „Entsetzen" (Terreur), steht wie ein mächtiger Block, wie ein aus der Zukunft hereingeschleuderter

Torso einsam in dem Buche da. Es ist ein frühzeitiges „J'eus peur", ein Vorklang jener Wahnsinnsgeschichten, die er späterhin so machtvoll, so genial, so alleinstehend in aller Literatur geschaffen hat. Eine Halluzination eines „anderen", eines zweiten Ich, die ihn nachts, als er lange gelesen, in dem grauenden, schwarzen Schweigen der von seinen Phantasiegebilden übervölkerten Stille befällt. Ein ergreifendes Bild ist die „Wildgänse" (Les oies sauvages). Eine Schar zahmer Gänse, über deren Häupter ein Schwarm ihrer wilden Brüder hinwegzieht, schlägt ohnmächtig mit den lahmen, stumpfgewordenen Flügeln, jenen in die Freiheit nachzufliegen. Ein schönes, schwermutvoll leuchtendes Stück, das dem jungen Dichter wohl ein Symbol seines eigenen „gefesselten" Supernumerar-Zustandes gegenüber seinen freien Dichterbrüdern gewesen sein mag . . .

Flauberts Vorrede zu Maupassants Gedichten schließt im echtesten Flaubert-Stil: „Die Erde hat Schranken, aber die menschliche Dummheit ist unbegrenzt." Die menschliche Dummheit war sein großer Haß — der Jünger überkommt das fast als ein Erbteil. Der Alte antwortet ihm im September 1876 auf einen Brief: „Ah, die menschliche Dummheit erbittert Sie! . . . Was würden Sie erst sagen, junger Mann, wären Sie so alt wie ich!" Ganz im Sinne des Meisters liegt es, wenn Maupassant die Banalität der gewöhnlichen Unterhaltungen in „Straßengespräch" (Propos des rues) verspottet: „Wie geht's? Was macht die Gnädige? Welch ein Wetter!" Aber mit dem breiten Lachen des jungen Menschen, den

dergleichen schließlich doch noch mehr belustigt, als ärgert, schließt er:

Wenn zwischen Mensch und Rind mein Herz noch sollte schwanken,
So könnte mein Verstand doch in der Wahl nicht wanken!
Zieht Ihr denn vor, Philister, — ich begreif' es nicht! —
Der Dummheit, welche schweigt, die Dummheit, welche spricht?

Der Rest des Bandes ist Liebe, nichts als Liebe. Von dem leicht tändelnden und ein wenig herkömmlichen „Der Vogler" (L'oiseleur), dem Vogler Amor, bis zu den schweren Klängen der Liebe als einer zerstörenden Gewalt oder eines Grundakkordes im Weltall . . . .

Leichtfertige pariserische Töne mischen sich hinein. Er möchte [„Wünsche" (désirs)] nur der fleischlichen Liebe frönen, heute die eine haben und morgen die andere, von den schwarzen Stirnen zu den blonden flattern und so weiter. Flaubert fand allerdings das Stück „beklagenswert locker". Er wünschte, daß es unterdrückt würde. Maupassant willfahrte darin dem Alten nicht, brachte aber fast alle vorgeschlagenen Änderungen an.

„Ersuchen" (Sommation), das Maupassant schon 1875 einem Briefe an die Mutter beilegt, ist die Verhöhnung des betrogenen Ehemannes vom Standpunkt des begünstigten Liebhabers, voll unverfrorener Grazie und Geist. „Eine Eroberung" und „die Mauer" (Conquête und Le mur) muten wie gereimte, ironische kleine Novellen an, mit ihrer Ad-absurdum-Führung menschlicher Gedanken. Hier und da begegnen Wendungen der vorfrühen Weisheit eines sogenannten jungen „Lebe-

mannes", der sich sämtliche Abgründe des Lebens, insbesondere des großstädtischen, ausgeschöpft zu haben dünkt. „Man darf nur naschen an diesen Früchten (den Weibern). Im Inneren fände man doch nur einen bitteren Geschmack" (désirs). Der Schluß von „Conquête" preist die Selbstbescheidung des Mannes, der sich von holden Träumen hinweg auf die haltbaren Eselsbrücken des Erreichbaren flüchtet, der, wenn er nicht haben kann, was er liebt, das liebt, was er hat.

Als gläubiger Poet wollt' er nur Perlen haben,
Er fand ein falsch Juwel, nahm's und tat wohl daran.
Ich lobe mir das Wort von jenem weisen Mann:
„Wer keine Austern hat, soll sich an Muscheln laben."

Sehr unschuldsvoll ist noch „Spaziergang" (Promenade): Zum ersten Male steigt zwischen zwei Sechzehnjährigen ein wilderes Begehren mit plötzlicher Ahnung auf. Auch „Entdeckung" (Découverte) ist harmlos: Der Knabe, der bis dahin über seinen Träumen von künftigen Heldentaten, von Richard Löwenherz und romantischen Schlössern gesessen hat, erblickt plötzlich in ein paar Mädchenaugen Heldentum, Löwenmut und alle „Schlösser Spaniens". In „Liebessendung" (envoie d'amour) zeigt sich bereits die raffiniertere Empfindung eines reiferen Menschen, der einer verehrten Frau einen Kuß auf den Haaren ihres Töchterchens schickt. In „Sonnenbrand" (Coup de soleil) steigert sich der sanftere Affekt zur rasenden Leidenschaft, die das Geliebte im Taumel mit sich fortreißt. Das berühmte „Am Wasser" (Au bord de l'eau)

aber, wegen dessen die Sittlichkeitsklage gegen den Verfasser angestrengt werden sollte, läßt zwei Menschen, welche dieselbe brennende Gier zu einander hintreibt, in verzehrendem Triebe an einander zugrunde gehen.

Zwei weitere Stücke, Liebesbekundungen von Greisen, lassen die Sinnlichkeit durch den Hintergrund der senilen Impotenz fast noch stärker hervortreten. „Der Ahn" (L'aïeul) ist im Ton des schmunzelnden, grau-gewordenen Kavaliers gehalten, der dankbar lächelnd über genossene Freuden quittiert. „Letzter Ausflug" (dernière escapade) aber läßt ein uraltes Ehepaar, das in den lockenden Werdelüften des sprießenden Frühlings noch einmal mit wankenden Schritten die Stätten seiner einstigen Liebe aufsucht, mitten auf der Strecke vor Überreizung verrecken. Man kann kein milderes Wort gebrauchen.

Eine glühende Sinnlichkeit, man muß sagen, Brunst, geht durch die Gedichte. Auch in den Einzelwendungen verrät sich das erregte Sinnenleben; selbst da, wo nicht ausschließlich von Liebe die Rede ist. Das „wütende Verlangen", die „wilden Küsse", die „rasenden Begierden", die „heißen Schauer" und „Trunkenheiten" schwirren nur so in den Versen. Die Leidenschaft peitscht den jungen Menschen das Blut durch die Adern, daß ihnen zeitweilig eine rote Wolke den Blick verdunkelt. Die Kehle des Liebenden wird trocken; von den Lippen der Geliebten geht der Atem wie ein „feiner Dampf", den der Geliebte trinken möchte. Ein Liebesschrei steigt auf, so wild und stark, daß die Vögel im Busch erschreckt auf-

fliegen. Lippen strahlen wie feurige Kohlen, Kuß-Paroxysmen stieben von ihnen, wie Funken von einem Brander. Der Rasen, der den Liebenden zum Lager diente, ist versengt; sie sprechen nicht, es gibt nur ein Liebeswort zwischen ihnen, das des röhrenden Hirsches. Die Vénus Rustique erfüllt alles Lebende mit dem Durst nach ihr. Die Hunde verfolgen sie und lecken ihre Fersen, sie macht von fern die Hengste wiehern und die Stiere sich bäumen wie neben ihren Stärken; die Hähne, in irregeführtem Drang, schlagen mit den Flügeln, und die Böcke, Stirn gegen Stirn, hochaufgerichtet auf ihren Faunbeinen, gehen aufeinander los.

Bei aller Sinnlichkeit hat das Verlangen des Dichters etwas Pantheistisches, etwas vom großen Sehnen, ins All zu vergehen, mit anderen Wesen zu verfließen. Unter einem Baume mit der Geliebten liegend, inmitten der webenden, kosenden, girrenden Frühlingszeit, wünscht er plötzlich, „allein all jene zu sein“, die sich dort begehren und vereinigen.

Am meisten von allen erhebt sich das längste Gedicht der kleinen Sammlung Vénus Rustique, das Flaubert eines Meisters würdig hielt, von der begrenzten, fleischlich-individuellen Färbung hinweg zur Auffassung der Liebe als Weltmacht. Maupassant hat schon im „Liebesabschied“ (Fin d'amour) einen dahin anklingenden Akkord gegriffen. Das junge Weib, das, soeben von seinem Geliebten verlassen, sich unvermutet inmitten des großen, frei ausbrechenden Frühlings der Natur befindet, wo alles liebt, alles wirbt und sich paart, bricht unter dem Ein-

druck des sie umgebenden Sehnsuchtstreibens in die Worte aus: „O, Liebe! Der Mensch ist zu niedrig, um dich je zu begreifen.“

In der Vénus Rustique ist alles symbolisch zu fassen, abgezogen von der Wirklichkeit der Menschen und der Leiber. In der, wie Aphrodite, dem Meeresschaum entbundenen Schönen, die alsbald alles Männliche nach sich zieht, die zuerst mit dem Stärksten der in blutigem Kampfe um sie Werbenden, dann fast mit jedermann in Unschuld und in Schönheit buhlt, steht „d i e“ Liebe da — Liebe, mit Schönheit identisch, als der unbewußte, unendliche Angelpunkt des Fleisches. In ihrem Gegenstück aber, dem viehischen, faunischen Hirten, der grinsend die Mägde der Umgegend, und schließlich auch sie selbst, die Venus rustica, durch geheimnisvollen Zug zu sich auf sein scheußliches Lager zwingt, ist alles Häßliche und Gemeine hingestellt, alles, was Gegenpol zu Schönheit und reuelosen Harmonieen ist.

Der Hirt siegt zwar nicht, denn er ist schließlich an sich selbst verarmt, verlassen vom Weltall. Die Schöne aber, die er gemordet, ist noch im Tode die Allbezwingerin: ihrer Leiche folgt alles Lebende, selbst die zwei Hunde des Hirten, die so lange zu ihrem Gebieter hielten . . .

Dennoch! Er hat sie gemordet! Das Schöne ist dahingesunken, hineingerissen in die Strudel des Scheußlichen. „Zwei gleiche Mächte herrschen auf die Dauer nicht. Zwei eifernde Gottheiten teilen sich nicht in den Himmel, und der Gott des Häßlichen verzeiht dem Gott des Schönen nie.“

In diesen Versen liegt das eigentliche Thema des Gedichtes ausgesprochen. Aber fast unwillkürlich erweitert sich der Kampf des Schönen und des Häßlichen zu einem Kampfe alles Hohen gegen alles Gemeine, jeder Trefflichkeit gegen ihre Widerstände, kurz zum Dualismus in Welt und Leben. Unzweifelhaft ist dieser Dualismus, wie er sich zumal dem Jünglingsgemüte malt, der eigentliche Ausgangspunkt des jungen Dichters gewesen. Er hat den Traum der Hoheit in jeder Gestalt geträumt. Auch körperlich. „Schön wie die alten Götter möchte ich sein," singt er in Désirs, „noch beim entferntesten Gedenken meines strahlenden Leibes müßte es den Seelen wie eine ewige Flamme aufzücken." Er hat sich gesehnt nach einem Leben der Freude, nach einem Leben in Einheit, im trunkenen Rausch von Friedens- und Schönheitsklängen. Und er hat es zu schanden werden sehen. Er sieht noch täglich, wie das Scheußliche seine Polypenfänge um Großes breitet.

Das ist das Allgemein-Menschliche. Soweit indessen in dem Gedichte das Schöne und das Häßliche durch Mann und Weib vertreten sind, reiht es sich einer grandiosen Reihe von Weltdichtungen an. Auch Homer bringt die Schönste aller Göttinnen mit dem Häßlichsten der Götter zusammen, mit dem rußigen, hinkenden Hephaistos; Shakespeare eint die allerholdeste Desdemona dem wulstlippigen Mohren; Ibsen die glatte, heitere Frau Maja dem zottigen, blutrünstigen Bärentöter Ulfheim. Das Problem der Disharmonieen unter den Geschlechtern hat unaufhörlich die großen Künstler

beschäftigt, und die psychologisch Tiefsten treiben, wie in innerem Zwange, gerade das unsagbar Holde dem Unhold in die Arme. In kleinerem Stile tut das auch Maupassant in Vénus Rustique.

Meisterhaft — man kommt über das einfache Flaubertwort nicht hinaus — hat das Gedicht die Wirklichkeit mit dem Symbolisch-Typischen und umgekehrt das Allgemeine mit dem Konkreten durchdrungen. Es liegt die ganz bestimmte Geschichte zweier Menschen vor, und zugleich erhebt sich alles über den Einzelfall hinweg ins Gleichnishafte. Die Konturen verwischen sich. Vor unseren Augen gleichsam dehnen sich die Umrisse ins Gigantische. Man sieht die Symbolisierung eines Weltgedankens; doch nirgends verebbt der philosophische Gehalt zur Allegorie. — —

Bestimmtheit, Anschaulichkeit ist alles schon hier. Unzweifelhaft ist die Flaubertsche Theorie der möglichsten Individualisierung jedes Eindrucks, jeder Vorstellung bereits in Kraft. In dem ganzen Bande ist ein einziges Gedicht, das man als ein Stimmungsgedicht bezeichnen könnte: „Schneenacht" (Nuit de neige), das grauende, froststarrende Schweigen einer Winternacht. Die übrigen Gedichte haben ein Ziel, auf das sie steuern, meistens, kann man sagen, eine „Pointe". Maupassant kennt kaum das allgemeine Verschweben der Lyrik, das fast unbewußte oder rein musikalische Klingen und Tönen, das Singen des gefühlsüberströmenden Herzens. Er hat fast nie die selig-unselige Stimmungsschwelgerei, die sich berauscht auf den Rhythmen wiegt wie

die Lerche im Morgenwind, wie der Sturmvogel über der Woge. Seine Stimmungen lösen sich sofort in bestimmte Vorstellungen auf oder verbinden sich mit anderem zu einem andersartigen Ganzen. Sie sind nicht ausschließlich um ihrer selbst willen da. Nachdem er zum Beispiel im „Lied vom Mondenstrahl“ (La chanson du rayon de lune) den Mondschein mit prächtigen Versen im Stile der kurzen Geisterrhythmen des Goetheschen „Faust“ oder der Shakespeareschen Arielstrophen besungen hat, die das Gleiten und Gespenstern des Mondenstrahls versinnlichen, nimmt er plötzlich die Wendung zum Neckisch-Scherzhaften und drängt dadurch die Stimmung des Landschaftlich-Romantischen völlig ins Spiel des Witzes hinüber.

Maupassant hat späterhin selbst gesagt: „Die Gedichte sind nicht das Werk eines Begeisterten, sondern eines Mannes, der nachgedacht hat.“ Er ist schon hier der geborene Novellist und Prosa-Erzähler, wiewohl seine Leichtigkeit und Grazie der Verskunst, die sich auch später noch in gelegentlichen Ergüssen, wie an Frau Lecomte du Nouy, geltend macht, nicht zu unterschätzen ist. Er wirkt seiner Technik nach wie der Pointillist, wie der „Neo-Impressionist“, der sorgsam Fleckchen neben Fleckchen setzt, in der Erwartung, daß die Entfernung des Beschauers den zerstiebenden Haufen der Einzel-Eindrücke zu geschlossener Gesamtwirkung addiere. Freilich ist jeder seiner Eindrücke von einer unvergleichlichen Kraft. Sie mögen einzeln zuweilen zu stark hervortreten; mancher Vers erhält durch seine Fülle vielleicht sogar etwas

Überladenes. Gleichviel — jeder Einzelzug ist der Ausfluß einer ungewöhnlichen Beobachtung, einer außerordentlichen Versenkung. Haben seine starken Sinne einerseits seinem Liebesleben eine überreizte Schärfe gegeben, so sind sie andererseits doch auch der Quell, aus dem die Macht, die Tiefe und die Untrüglichkeit seiner Eindrücke stammen.

Die „Verse" sind ein Abschluß, kein Anfang. Das, was in Maupassant vom Dichter lebte, löste sich fortan fast nur noch in Prosa aus. Welche Wirkung die Verse allein auf die französischen Leser ausgeübt haben würden, ist kaum festzustellen. Ihr Erfolg — sie erlebten in zwei Monaten drei Auflagen — ward sofort verschlungen von demjenigen der fast gleichzeitig erscheinenden „Boule de suif".

Einen Erfolg hatten sie freilich auf jeden Fall, einen Erfolg, der rein sensationell wohl hätte geeignet sein können, die Aufmerksamkeit des Publikums auf den Verfasser zu lenken. Die Ehrbarkeit von Etampes empörte sich gegen die Unsittlichkeit eines Stückes in dem Bande, Au bord de l'eau, das in dem Etamper Blatte „L'Abeille" abgedruckt war. Maupassant wurde wegen Vergehens gegen die Sittlichkeit angeklagt. Wieder ist es Flaubert, der sich bemüht, alles Ungemach von seinem Schützling fernzuhalten. Er gibt ihm mit der größten Sorgsamkeit die Schritte an, die er zur Vermeidung eines öffentlichen Skandals — für ihn als Beamten des Un

terrichtsministeriums doppelt unangenehm — tun müsse. Er unterläßt nicht, ihn darauf hinzuweisen, daß für den Fall des Mißlingens die Angelegenheit wenigstens als Reklame für den jungen Schriftsteller ausgenützt werden müsse, genau wie ihm selbst der Prozeß der „Madame Bovary" zur größten Empfehlung ausgeschlagen sei. Er schreibt schließlich einen offenen Brief an Maupassant; prächtig, temperamentvoll, voll Haß gegen Dummheit und Heuchelei; freilich, bemerkt der ewig Unzufriedene, in Wut darüber, daß er die Korrektur nicht lesen konnte, in einem wahren „Droschkenkutscherstil". Der Brief erscheint am 21. Februar im Gaulois und diente von der dritten Auflage an den „Versen" als Vorrede. Alles zusammen, in Verbindung mit Anstrengungen, die Aurélien Scholl als Inhaber einer Besitzung zu Etampes bei dem Staatsanwalt machte, bringt es endlich zustande, daß der Prozeß niedergeschlagen wird und auch das beanstandete Stück, das längst vorher (1876) in der Catulle Mendèsschen Zeitschrift „République des Lettres" gedruckt war, erscheinen konnte.

Die Reise

Allgemeine Lebenshaltung

Vom Frühjahr 1880 an, also mit nicht ganz vollendetem dreißigstem Lebensjahre, ist Maupassant freier Schriftsteller. Es beginnt die Zeit rastloser Tätigkeit, ruhelosen Umherschweifens, weitverzweigter gesellschaftlicher Beziehungen. Er kommt überall umher. Zu Anfang mehr in literarisch-künstlerischen Kreisen, gegen Ende seiner Laufbahn mehr in mondänen Salons. Durch alles Leben verstreut liegen die kleinen Ereignisse des Junggesellendaseins, sehr mannigfaltig, sehr zahlreich und doch in der Art alle verzweifelt ähnlich und unbefriedigend.

Im Grunde, kann man sagen, hat Maupassant das „akute" Erleben wenig beschäftigt. So sehr er im Augenblicke aufgehen konnte: Es war auch mit dem Augenblicke erledigt.

Er hat manche Frau unendlich verehrt. Er ist ganze Zeiten wie besessen von einem ihn reizenden Weibe gewesen. Aber er hat nie das innerliche Übergewicht verloren — von der Zeit unmittelbar vor dem Wahnsinn natürlich nicht zu reden. Schon Lapierre, ein guter und persönlicher Kenner seines Wesens, sagte: „Keine Frau kann sich rühmen, in Maupassant eine Leidenschaft geweckt zu haben, die ihm seine geistige Freiheit raubte."

Es hängt mit der ganzen Skeptik des Dichters zusammen, daß er auch in der Liebe keinen Bestand zu finden vermochte. Ein Gran von Wirklichkeit riß ihn aus seinem Traum, wie er es bei jenem Liebenden im „Briefe eines Ertrunkenen" geschildert hat, der sich seiner Holden, wie einer Göttin, in herrlichster Ekstase nähert und durch eine banale Bemerkung zurückgescheucht wird in die nackte Welt. Im Entstehen einer Leidenschaft konnte er sich klar sein, wie wenig sie, gleich anderen, dauern werde. Darin liegt schon Überlegenheit. Der Sentimentale, wie der Stumpfe glauben ihr Leben lang vor jeder neu ausbrechenden Flamme, sie werde ewig brennen. Der nach Charakter und Geist hoch entwickelte und reifere Mann hat nach den „reinen Torheiten" seiner Jugend erkennen zu müssen geglaubt, daß es auch im höchsten Empfindungskreise vielfach mit der Relativität des Irdischen zu rechnen gilt. Er gibt sich, ohne sich aufzugeben; er verliert sich, um sich zurückzunehmen.

Maupassants Werke sind fortan seine wahren Erlebnisse. Er ist von einem zum anderen gerast. Was dazwischen lag, waren Erholungspausen oder jene als ein Ausatmen der Natur zu betrachtenden Abwechslungen, die dem Genius im Grunde auch nur neue Unterlagen für seine Werke bieten, für jenes „zweite Gesicht", das Maupassant als das Danaergeschenk seines Talentes empfand.

Als er mit der ungemeinen Energie, die ihn in allen seinen Lebensäußerungen auszeichnete, zu Anfang der achtziger Jahre in die Literatur eintrat, lag so ziemlich alles fertig in ihm vor, was er aus sich herauszugestalten

hatte. Seine Novellen und Essays der nächsten Zeit beweisen das. Man darf die Behauptung wagen, daß, von der natürlichen Abwandlung abgesehen, die Alter und Krankheit vollziehen, der Maupassant von Maison Tellier, Ce chochon de Morin, von La peur, Yveline Samoris (erste Fassung der Yvette) und Rêves, sämtlich aus dem Jahre 1882, schon derselbe Künstler war, wie der von Le Horla und Inutile Beauté, die den späteren Jahren entstammen. Er war schon zu Beginn der achtziger Jahre der reiche Baum des Lebens, der nur geschüttelt zu werden brauchte, um seine reifen Früchte herzugeben.

Schon die Fülle des Schaffens beweist, daß — entgegen so mancher schmunzelnd vorgebrachten Behauptung übertreibender Berichterstatter — seine Kunst seine wahre Liebe war. Kein Jahr seit 1883 hat Maupassant verstreichen lassen, ohne nicht wenigstens zwei Bände herauszugeben. In mehreren Jahren sind es drei und vier, 1885 sogar fünf Bände, die erscheinen. Natürlich ist der Zeitpunkt der Veröffentlichung nicht genau derjenige des Entstehens. Aber schließlich ist es gleichgültig, wie sich die Paroxysmen der Arbeit verteilten; wichtig ist, daß sie da waren. Der Gesamtumfang des Maupassantschen Schaffens in den Jahren von etwa 1880 bis 1891 beträgt rund sechs Romane, dreihundert große und kleinere Novellen, ein Bändchen Gedichte, einen Band Theater, drei Bände Reisen, von zahlreichen verstreuten Artikeln jeden Gebietes, die zusammen sicher einige Bände füllen würden, ganz zu schweigen.

Seine Einkünfte erlaubten ihm im Jahre 1882, sich

ein kleines Landhaus in Etretat zu bauen, „La Guilette", wie er es nannte. Das Grundstück gehörte noch der Mutter; es lag nicht weit von dem alten Hause seiner Jugend; damals völlig einsam, tief drin im Tal von Etretat. In der Nähe befand sich auch das Häuschen seiner langjährigen Freundin, Frau Lecomte du Nouy. „La Guilette" war zuerst nur eine kleine Baracke, der mittlere Teil des heute dastehenden Landhauses; die beiden Flügel wurden nacheinander erst im Laufe der folgenden Jahre angesetzt. Hierher ist Maupassant oft von Paris geflüchtet. Fast den ganzen Sommer über blieb er dort; gelegentlich selbst bis in den November hinein. Er hielt Hühner, hatte einen kleinen Fischteich angelegt, pflanzte seine Bäume und ging auf Jagd. Ein gelegentlicher Besucher, Lacour, der durch Frau Lecomte du Nouy dem Dichter vorgestellt wurde, erzählt von dem freien, heiteren Leben, das man im geselligen Zusammensein dort führte. Von Literatur war wenig die Rede, außer von der, die man als Genießender genoß, „aber man klatschte weidlich".

In seinen letzten Jahren hatte sich Maupassant von Etretat mehr weggewöhnt, an die Gestade des Mittelmeeres hin. In Cannes wohnte er häufig, auch in dem nahen Antibes, während seine Mutter in Nizza weilte. Das Klima der Normandie war ihm zur Zeit seiner schon sehr angegriffenen Gesundheit zu rauh. In seiner Jacht, nach seinem bekanntesten Romane „Bel-Ami" getauft, machte er weite Ausreisen auf dem Mittelländischen Meere, bis nach den italienischen Küsten, nach Genua und Neapel.



La Guilette

Landhaus Maupassants zu Etretat

Reisen waren es hauptsächlich, die seinen immer bewegten Geist anzogen. Sie hoben ihn über den Alltag hinaus. Sie vermochten ihn zeitweise vergessen zu machen, wie sehr er bereits von allem Leben angeekelt war, von der Eintönigkeit der täglichen Umgebung, von der Langeweile der immer wiederkehrenden kleinen Ereignisse und Verrichtungen. Das Reisen gab seiner von so vielem Planen zurückgekommenen Seele aufs neue die Illusion der Sehnsucht. „Reisen ist eine Art von Tor, durch das man die bekannte Wirklichkeit verläßt, um in eine unerforschte Wirklichkeit einzudringen, die als Traum aufsteigt. Ein Bahnhof! Ein Hafen! Ein Zug, der pfeift und seinen ersten Dampfhauch ausstößt! Ein großes Schiff, das noch langsam zwischen den Deichen fährt, aber dessen Bauch vor Ungeduld faucht und das drüben zum Horizonte hin enteilen wird, zu neuen Landen: — Wer vermag das zu sehen, ohne vor Lust zu beben, ohne in seiner Seele das zitternde Verlangen nach ausgedehnten Reisen erwachen zu fühlen?"

Es lebt die stete Unruhe in ihm, Neues zu sehen und sich anzueignen. Seine Regsamkeit drängt ihn zu jeder äußersten Beobachtung, läßt ihn keinem Erlebnis, das Reiz und Erfahrung verspricht, aus dem Wege gehen. Es ist dieselbe edle Neugier, die ihn Haschisch kosten, die ihn im Luftballon aufsteigen, im Sturm sein Leben wagen ließ. Sie trieb ihn, als Begleiter einer militärischen Abteilung bei über 49 Grad im Schatten eine Reise in die Sonnenglut der algerischen Wüste zu machen, sie reizte ihn, als das Gespenst frühen

Todes und eines absehbaren Verlöschens seiner Vernunft schon drohender vor ihm aufstieg, in Tunis die Stätten der Irren, in Palermo die fürchterlichen Katakomben der gedörrten, zu den wunderlichsten Fratzen verzerrten Leichname, den „Karneval des Todes“ im Kloster der Kapuziner, aufzusuchen.

Er hat den Zug ins Weite sich ergiebig ausleben lassen. Er war fast ebenso viel unterwegs, wie zu Hause. Er bevorzugte wenig besuchte Gegenden, die nicht in jedem Führer standen — in diesen Führern, die mit ihrer Unzuverlässigkeit und frechen Gemeinplätzlichkeit wohlweiser Bemerkungen seine ganze Wut erregten. Er liebte die Landschaften, in denen die Natur noch unverfälscht sprach, kein sogenannter internationaler Komfort, keine schreiende moderne Industrie und dergleichen hingedrungen waren. „W i r sind die Barbaren inmitten dieser Barbaren,“ ruft er aus, als er beim Anblick des Europäerviertels in Algier auf Schritt und Tritt jenem „Fortschritt“ begegnet, „der so übel angebracht ist bei diesem Lande; jener brutalen, ungeschickten Zivilisation, die sich so wenig den Sitten, dem Himmelsstrich und den Menschen anpaßt.“

„Niemals der großen Heeresstraße nachlaufen,“ sagte er ein anderes Mal von der Methode des Reisens, „sondern immer den Fußsteigen; in Scheuern schlafen, wenn man kein Wirtshaus trifft; trocken Brot essen und Wasser trinken, wenn andere Lebensmittel nicht aufzutreiben sind; den Regen nicht scheuen und nicht die Entfernungen, noch die langen Stunden des Dauermarsches:

Das muß man können, um ein Land bis ins Innerste zu durchdringen und kennen zu lernen, um, unmittelbar neben den Städten, in denen die Durchschnittsreisenden einkehren, tausend Dinge zu entdecken, von denen man sich nichts träumen ließ."

So hat Maupassant vor allem sein eigenes Land durchquert. Von kleineren Ausflügen und Badeaufenthalten abgesehen: die Bretagne, Auvergne, in der er die Vorstudien zu Mont-Oriol machte, Korsika und so weiter. Mehrmals war er in Algier und Tunis, mehrmals in Italien, in Genua, Pisa, Florenz, Venedig, Rom, Neapel und Sizilien. Er hat England einmal flüchtig besucht, im Sommer 1886, auf eine Einladung des Barons Ferdinand von Rothschild nach seinem Sitz Wadesden. Er gefiel sich gut dort, inmitten guter englischer Gesellschaft. Er machte einen Abstecher nach London und, auf Empfehlung von Bourget, auch eine verunglückte Reise nach Oxford, das er in strömendem Regen sah. Er empfing in seiner sehr getrübten Laune keinen besonderen Eindruck von der Stadt. Beschleunigt reiste er aus dem Lande, das ihm zu feucht, kalt und finster erschien.

Von den meisten Reisen besitzen wir Schilderungen an die Zeitungen. Auch größere Arbeiten beschäftigten ihn unterwegs, zum Beispiel die Maison Tellier auf der Algierreise 1881. Das Auszeichnende an Maupassants Reiseberichten ist ihr durchaus Persönliches. Das zieht selbst dann noch an, wenn das Interesse an den geschilderten Dingen und Gegenden erloschen ist. Nirgend begegnet man bei ihm einem peinlichen Beschreiben, dieser

fürchterlichen Inventaraufnahme von Städten, Ländern und Völkern. Kein „Um sieben Uhr brachen wir auf", kein „Nachdem wir gefrühstückt hatten", kein „Wir hatten die Nacht vorzüglich geschlafen." Unbekümmert schweift er zu dem, was ihm bemerkenswert erscheint; und nur das „Wie er es sah", kaum noch das Was, wird wichtig. Ihn selbst hat in seinem ganzen Leben nichts Langweiliges beschäftigt, darum auch nicht seine Leser. Von weiten Gedanken geht es zu Stimmungen und seinen wunderbar plastischen, farbigen Natur- und Sachschilderungen. Wie trifft er die immer lügenden und trügenden, die immer unsteten, flüchtigen Araber, „die weißen Vögel der Wüste"! . . .: „Sie sprengen im Galopp vorbei, ungeschickt zu all unserem Tun, gleichgültig gegen unsere Sorgen, als gingen sie immer irgend wohin, wo sie niemals ankommen." — In der Bretagne sammelt er Legenden. In Afrika ist ihm kein Winkel zu schmutzig und obskur, falls er ihm Aufklärung über Volk und Sitten verschafft. Er bringt bezeichnende Geschichten aus dem Leben der Bevölkerung, schildert die überreizte, aufgepeitschte Zeit des jährlichen Ramadan, der mohamedanischen Fastenzeit, spricht von den religiösen, wie den tief eingewurzelten homosexuellen Lastern der Araber, von der europäischen Ausbeutung.

Herrlich steigt in Vie errante die sizilische Landschaft vor uns auf. Wir erleben die Ätnabesteigung mit, sehen Städte und Gegenden zu unseren Füßen schwinden, selbst erhoben in reine Höhe, Herrscher über das weite, reiche Mittelländische Meer. Im Algierbuche, Au soleil,

liegt die Stimmung der Ebene und der Wüste ausgegossen. Mit Absicht war er mitten im glühenden Sommer hingereist, um dieses Afrika in seiner Sonnenglut zu erleben. Durch das Buch fiebert und siedet das aufgekochte Blut der heißen Völker. Eine fast furchtbare Melodie von Hitze, Dürre und weißem, blendendem Sonnenlicht zischt durch die Seiten. Der „König von Afrika", die Sonne, steigt sengend, gleißend auf den Thron, und prachtvoll hebt sich dagegen die Stimmung der Nacht ab, mit dem klaren Himmel und den seltsam leuchtenden Sternen, oder der Sonnenaufgang in der völligen Stille erstorbener Natur, von keinem Gezwitscher eines Vogels, keinem Laute eines lebenden Wesens begleitet. Die Wüste ist bei ihm nicht Wüste. Sie hat ihren Charakter, ihre Stimme so gut wie die Oase, so gut wie Gebirge und Meeresflut. Sie ist ein Absolutes, ein Unerbittliches. Ihr grandioses Schweigen, ihre zermahlende Macht frißt sich in die Seele hinein, wie von außen der sengende Hauch den Körper in Banden schlägt.

Boule de suif

Es liegt im Wesen des Genius, zu stürmen und zu überrumpeln. Sehr häufig folgt seinem Auftreten auch das äußere Aufsehen, der „durchschlagende Erfolg“ — es ist das, was es merkwürdigerweise mit dem rechnenden Macher, mit dem vor dem Massengeschmack sich knechtenden Dutzendschreiber gemein hat. Entgegen allem Gegreine vom Verkanntwerden des Genius ist festzustellen, daß die Mehrzahl der ganz Großen sich mit einem Schlage und zwar einem der ersten in der allgemeinen Geltung durchgesetzt hat. Entgegenstehende Beispiele sind meistens aus besonderen Umständen zu erklären.

Auch Maupassant erobert die öffentliche Meinung mit einem Schlage. Boule de suif erscheint, und mit demselben Augenblick ist ihr Verfasser ein Mann von Ruf, ein Mann der Zukunft, einer, von dem man erwartet. Die Literaten fließen über von Lob, wiewohl Figaro, Temps, Evénement sich ablehnend und dumm-frech verhalten. Flaubert schreibt: „Boule de suif sticht den ganzen Band aus“; denn ein kleiner Sammelband war es, in dem die Erzählung zuerst erschien. Das Buch erlebt in einem Monat acht Auflagen.

Soirées de Médan hieß die kleine Sammlung, nach dem Landsitze Zolas, auf dem sich die Beteiligten — außer

Maupassant: Huysmans, Alexis, Céard und Hennique — häufiger zusammenfanden. Flaubert fand den Titel mit Recht töricht. Zudem war es eine falsche Aufschrift. Maupassant hat unmittelbar vor dem Erscheinen des Buches in einem Artikel des Gaulois eine romantische Geschichte von der Entstehung der sechs Novellen erzählt. Danach hätte man sich während eines längeren Aufenthaltes zu Médan des Abends auf der, Zolas Besitzung gegenüberliegenden, „großen Insel" zusammengefunden und, umgeben von Traum und Duft und Mondenschein, sich Geschichten eigener Faktur mitgeteilt. Nach der ersten Zolas habe man den Rahmen des Krieges für alle beibehalten . . .

So hübsch das klingt, das Ganze ist eine Erfindung der fünf Autoren (ohne Zola), um zunächst einmal das Aufsehen der Kritik zu erregen und deren schweres Geschütz zu entfesseln. Dieser Zweck wurde vollkommen erreicht. Die Verfasser haben sich selbstverständlich später zu ihrer List bekannt. Maupassant, in dessen Wohnung man sich die Novellen ursprünglich vorgelesen hatte, verfaßte und redigierte die Vorrede — man kann sich denken, unter welcher stillen Selbstbelustigung.

Er soll sie gekannt haben, die Heldin mit dem Spitznamen „Schmalzbombe", die Kokotte Adrienne Legay, die nach einem bewegten Leben, in dem sie häufig hohe Gutherzigkeit bewies, elend an Selbstvergiftung endete. Wer sie war, was sie in Wirklichkeit tat — französische Berichterstatter haben sich weitläufig damit beschäftigt — ist gleichgültig. Sie selbst hat sich in dem Bilde des Dich-

ters nicht wiedererkennen wollen; nach ihrer Ansicht hatte sich Maupassant, weil sie ihn abgewiesen, an ihr rächen wollen! Als ob das arme Ding überhaupt noch in der Lage gewesen wäre, im vollen Sinne des Wortes „abzuweisen“! Wer jedermann zuläßt, dessen Versagen ist so bedeutungslos, wie sein Gewähren. Und als ob ein Künstler, wie Maupassant, seiner Geschichte nicht auf jeden Fall diejenige Fassung gegeben hätte, die ihm die künstlerischeste schien, gleichgültig, ob sich irgend ein „Schmalzbömbchen“ dadurch verletzt oder beglückt fühlte!

Die Gestalt, wie sie in der Erzählung dasteht, ist von Maupassant erst erschaffen. Es handelt sich um das Abenteuer eines öffentlichen Mädchens, das während des Krieges 1870/71 auf der Flucht von Rouen nach Le Havre einem deutschen Offizier zu willen sein muß, um die Reisenden, in deren Gesellschaft sie fährt, vor langem Aufenthalt und Unannehmlichkeiten zu retten. Worauf es im Grunde ankommt, ist die Darstellung der heuchlerischen bourgeoisen Ehrbarkeit, die sehr wohl ein Auge zuzudrücken imstande ist, sobald das eigene Wohlbehagen in Frage kommt, die sich aber aufs neue in ihre fadenscheinige Tugend wickelt, sobald günstige Umstände es erlauben. All die „anständigen“ und „hochachtbaren“ Leute beugen sich hier zu Anfang vor der „stadtbekannten Person“, als sie der Hunger plagt und sichtbar wird, daß diese allein Vorräte mit sich führt. All die Tugendwächter und Patrioten suchen auch das Mädchen, das dem Feinde seines Vaterlandes nicht zu willen sein will, zu dem „kleinen

Gefallen" gegen den jungen Offizier zu überreden, der ihre Flucht bedroht. Ebenso prompt aber wenden sie sich n a c h geschehenem „Gefallen" — als ihr Entkommen gesichert ist — voller Geringschätzung von derjenigen ab, die sie „rettete", lassen sie sogar, die sie zu Beginn des Weges speiste, jetzt, da sie selbst in der Hast der Weiterreise das Nötigste vergessen hat, hungern.

Die Ironie des Ganzen ist vollendet; die gestaltende Idee geht restlos in dem Dargestellten auf. Nirgend findet sich das Dreinreden des draußenstehenden Schriftstellers, der die Handlungen seiner Personen mit einem nach eigener Wertschätzung verlangenden „Pfui" oder „Bravo" begleitet. Die Liebe des Schöpfers zu a l l e m Geschaffenen überglänzt so Tat wie Gegentat mit lindem Lächeln und leiser Wehmut. Maupassants Prägnanz und Einfachheit des Stils, die dennoch über die ganze Bildlichkeit der Sprache verfügt, seine unvergleichliche Fähigkeit zu beobachten, offenbaren sich schon hier. Fein heben sich die einzelnen Typen der reisenden Gesellschaft ab. Der Demokrat Cornudet zum Beispiel, nach einem Onkel Maupassants gezeichnet, der überall das Banner der Volksrechte entrollt; ein Graf mit seiner Gattin in der klügeren, korrekteren Haltung seiner maßvolleren Erziehung; ein unternehmender, schlau-normannischer Kaufmann und so weiter.

Mit welchem Blick sind die charakteristischen Züge im Verhalten einer besiegten, vom Feinde überfluteten Bevölkerung festgehalten! Wie gerecht ist der „Feind" gezeichnet, die Deutschen! Unsere blauen Jungen werden

von einem „Küster" in der Geschichte geradeswegs belobt wegen ihres braven, zutulichen Verhaltens. Eigens vermerkt Maupassant, wie sich die Einwohner von Rouen allmählich überzeugen, daß keine der Schandtaten wahr sein könne, die man bis dahin den deutschen Truppen auf ihrem Siegeszuge nachgesagt hatte. Zwischen Franzosen und Deutschen bildet sich allmählich eine Art Verkehrsverhältnis, in einzelnen Fällen sogar Zuneigung heraus. Lediglich der deutsche Offizier, der die Reisenden nicht weiterziehen lassen will, wirkt in seiner Flegelei gegen die Einwohner des Landes unwahrscheinlich. Aber auch das schiebt der Dichter mehr der unwillkürlichen Überhebung eines siegreichen Feindes, als speziell dem Preußentume zu.

Prachtvolle Stimmung liegt über der winterlichen Landschaft, über den Stilleben im Omnibus- und Gastwirtschaftsbetrieb und so weiter. Der Dichter sieht bis ins kleinste; er bemerkt noch die Hühner, die beim Anspannen des Wagens im frisch geworfenen Pferdemist picken. Lediglich wie ein Hauch, wie der Schatten eines Hauches, liegt im Vergleich zu der allerhöchsten Knappheit späterer Werke eine leichte Häufung von Einzelzügen über der Geschichte, die dem zum schlechthin Wesentlichen drängenden Talente Maupassants sonst fremd ist. Von einem „Zuviel" zu sprechen, wäre schon zu viel. Nur ein stärkeres Verweilen — vielleicht als Nachwirkung Flaubertschen Einflusses — tritt für denjenigen hervor, der Maupassants künstlerische Art sonst genau kennt.

Der Journalist

In der Gesamterscheinung der geistigen Persönlichkeit Maupassants hat das Bild des gestaltenden Künstlers alle übrigen Züge so gut wie ausgelöscht. Man weiß wohl noch, daß Maupassant einige literarische Essays schrieb, über Flaubert, über die Technik des Romans und so weiter; man weiß, daß der Dichter, dem nichts ferner lag, als enge Umklammerung irgendwelcher Prinzipien, auch in seinen Dichtungen manche Gelegenheit zu rein theoretischen Auseinandersetzungen ergriff, die sich freilich alsdann zu dem Stoff des Werkes in nahe Beziehung setzten. Die Philosophie der Inutile Beauté, die ästhetisch-soziologischen Erörterungen des Romanciers Lamarthe in Notre Coeur sind Beispiele dafür.

Indessen all das verschwindet in dem allgemeinen Eindruck. Maupassant gilt heute fast ausschließlich für den Novellisten und Romancier. Mit Unrecht. Nach langen Jahrhunderten, wenn von Goethe wesentlich der Faust und ein paar lyrische Gedichte, von Shakespeare Hamlet und Lear zum Zeitbewußtsein einer von künstlerischen Erscheinungen überdrängten Gegenwart hinübersprechen werden, mag es billig sein, auch Maupassant nur noch als den Verfasser seiner genialsten Fabliaux und seiner ergreifendsten Novellen (Yvette, Horla) zu nennen.

Heute aber steht der Dichter noch im vollsten Licht des Interesses da; statt auszuscheiden, sucht man Neues hervorzuziehen. Da gehört es zum Bilde seiner Persönlichkeit, ihn auch auf einem Gebiete zu kennen, auf dem er nicht minder, wie im Roman, von großem Einfluß gewesen ist, auf dem er überdies bloß deshalb in den Hintergrund trat, weil die Belege für seine Tätigkeit den heute über Maupassant Schreibenden unbekannt geworden, weil die Quellen verschüttet sind.

Ich meine Maupassant als Journalisten und Kritiker. Schon Herr Chatel, der 1896, also dem Lebensschluß des Dichters noch sehr nahestehend, in der „Revue bleue" einen Aufsatz Maupassant peint par lui-même schrieb, erwähnt als besonderen Fund ein Feuilleton aus dem „Gaulois" vom 25. Februar 1884 Causerie triste, das für das Gemütsleben Maupassants besonders bezeichnend sei. Herr Maynial, der 1906 ein bescheidenes kleines Buch über Maupassant veröffentlichte, führt genau neun Feuilletons an, wahllos aus verschiedenen Jahren zusammengestellt, als sei damit ein irgend wertvolles Material geliefert. Beide haben offenbar keine Ahnung, daß Maupassant mindestens hundert solcher Feuilletons, solcher „chroniques" geschrieben hat, wissen sie zum mindesten nicht anzugeben.

Ich habe auf der Pariser Nationalbibliothek die nach meiner Kenntnis für Maupassants Journalistentätigkeit in Betracht kommenden Quellen durchgepürscht, und habe eine ungemeine Anzahl älterer Aufsätze und Feuilletons gefunden, die in keinem der Bände bei Ollendorf oder

sonstwo veröffentlicht wurden und deshalb heute neu sind. Sie geben ein vollständig getreues, in sich geschlossenes Bild des Journalisten und Essayisten Maupassant.

Der erste bisher bekannte und öfters angeführte rein journalistische Versuch Maupassants stammt von 1876, also aus dem sechsundzwanzigsten Lebensjahre des Dichters. Er schreibt unter seinem damaligen Pseudonym Guy de Valmont über Flaubert in der schon wenige Jahre darauf verschwundenen Wochenschrift „La République des Lettres" vom 22. Oktober 1876. Er schreibt vornehm, reserviert über einen ganz vornehmen, ganz stolzen Dichter. Er spricht, gegenüber seinem Ideal Flaubert, von Vielschreibern, von dem „öligen Sirup der unwahrscheinlichen Romane", von der unwürdigen Schweifwedelei der Künstler vor den Journalisten und verrät mit dem, was er bewundert und verachtet, schon hier, was ihm selber als Leitstern vorschwebt.

Die eigentliche journalistische Tätigkeit Maupassants fällt in den Beginn der achtziger Jahre. Sie setzt gleichzeitig mit seiner so ungemeinen novellistisch-romanesken Arbeit ein. Es ist, als ob der als Mann der Öffentlichkeit noch junge Schriftsteller sich vor Überdrang der Ideen, vor Betätigungslust kaum habe retten können: So sehr strömt er nach allen Seiten und auf allen möglichen Gebieten sein Geistesleben aus. Er schreibt später einmal brieflich aus dem Frühling der Provence: „Die Säfte in mir steigen. Der Frühling, den ich hier im ersten Erwachen finde, kehrt mein ganzes Pflanzenwesen um und läßt mich diese Literatur-Früchte zeitigen, die an mir aus-

schlagen, ich weiß nicht wie.“ Wenn von irgend einer Zeit, so gilt das unwillkürliche, mühelose Hervorbringen seiner Werke von diesen Tagen. In den Jahren 1881 und 1882 steht unzweifelhaft seine rein journalistische Tätigkeit an Umfang wie an Wert — sofern man jedes Gebiet in sich selbst abschätzt — gleichberechtigt neben seiner reichen Novellenproduktion. Biographisch aber überragt sie jede andere bei weitem, da sie die Bildungswelt des in seinen Anfängen stehenden Schriftstellers so unmittelbar und vollständig wie möglich gibt. Alles, was an Ideen, an allgemeineren Anschauungen, an Philosophie und Kunstgefühl in späteren Werken auftaucht, ist in den Aufsätzen dieser Jahre bereits vorgebildet, häufig Wort für Wort in ihnen ausgesprochen. Es gibt späterhin keinen Fortschritt gegen diese Zeit. Von dem ganzen Bande Sur l'eau, der im Jahre 1888 erschien und von so vielen Kritikern ständig als in seiner Gesamtheit bezeichnend für die Lebensstimmung und den Gemütszustand Maupassants gerade in diesem Jahre hingestellt wird, sind über zwei Drittel schon in den Jahren 1881 und 1882 geschrieben.

Leise setzt die Publizistenarbeit gegen Herbst 1880 an. Flaubert taucht auch ferner zusammen mit Louis Bouilhet in den Aufsätzen auf. Ebenso die übrigen Zugehörigen des Flaubertkreises: Turgenjeff, Zola, Edmond de Goncourt und andere. Ein Aufsatz über die Entstehung der Soirées de Médan, die im übrigen erdichtet ist, geht dem Erscheinen des Buches mit gleichem Titel unmittelbar vorauf. Im übrigen sind es nur die

zum großen Teil schon recht prächtigen, aus Novelle und Feuilleton gemischten, inzwischen auch als Buch bei Ollendorf veröffentlichten Dimanches d'un Bourgeois de Paris, die schon Mai bis August 1880 erscheinen. Und September bis Oktober 1880 Reiseberichte über Korsika, mit einer aus guter Quelle geschöpften, ganz neuen Geschichte von der Rettung Napoleons als jungen Offiziers auf Korsika.

Der großzügige Journalist mit dem Trieb und der Befähigung, das unmittelbare Leben der Gegenwart zu ergreifen, erhebt erst im November 1880 in Maupassant das Haupt. Während zweier bis dreier Jahre ragt es stolz und sinkt niemals ganz herab. Aber der Dichter beginnt allmählich, eigentlich schon im Laufe von 1883, auf ganze Zeiten unlustig zu werden. Das Unfruchtbare aller Ansichtsäußerungen, das echolose Verhallen der besten Absichten auf dem Ozean der Öffentlichkeit dringt ihm allzu sehr ins Bewußtsein. Und seine Tätigkeit als Gestalter erscheint ihm wohl allmählich allzu deutlich als das Wichtigere, als dasjenige, was mehr sub specie aeterni stand. Jedenfalls beschränkt er sich im wesentlichen auf die dichterische Produktion; seine Artikel sind vielfach nur Wiederholungen früherer Auseinandersetzungen.

Der „Gaulois" ist es vor allem, in dem der journalistische Teil von Maupassants Lebenswerk niedergelegt ist. Er hat den jungen Schriftsteller mit dem Briefe Flauberts zu den Gedichten und einer eigenen Vorbemerkung der Redaktion eingeführt; er hat es bald darauf

verstanden, den aufgehenden Stern durch ein Monatsfixum von fünfhundert Franks an sich zu fesseln.

Im „Gil Blas“ finde ich erst von 1882 an Beiträge Maupassants. Es sind fast ausschließlich Novellen, diese kurzen, sprühenden Lebensausschnitte des Dichters, die vor ihm kein anderer so kurz und rund auf die Beine gestellt hat. Während der Jahre 1882 und 1883 sind alle mit Maupassants neuem Decknamen „Maufrigneuse“ gezeichnet. Nur der Roman Une Vie erscheint vom Februar bis April 1883 mit vollem Namen. Wahrscheinlich war der Dichter noch verpflichtet, als Guy de Maupassant unter den Zeitungen nur für den Gaulois zu schreiben. In weiteren Jahrgängen des Gil Blas, zum Beispiel 1885, wechselt regelmäßig der Deckname mit dem wirklichen. Vielfach — nicht immer — ist die feine Selbstkritik zu beobachten, mit der die schwächeren Erzeugnisse Herrn „Maufrigneuse“, die stärkeren Guy de Maupassant zugewiesen sind. Reine Feuilletons und Leitartikel erscheinen im Gil Blas weit seltener als im Gaulois. Sehr oft sind die Gil Blas-Artikel nichts als Neu-Aufgüsse früherer Chroniques des Gaulois. Nicht selten schreibt der Maufrigneuse des Gil Blas den Guy de Maupassant des Gaulois wörtlich ab. Neben diesen beiden Hauptabsatzgebieten sind es unter anderen die Revue bleue, die Nouvelle Revue, Revue politique et littéraire, gelegentlich auch der Figaro, das XIX. Siècle, Echo de Paris und zuletzt die Revue des deux mondes, in denen Maupassantsche Arbeiten erscheinen.

E i n e Zeitung genügte durchweg nicht, um alles zu

fassen, was dieser überströmende, zeugungskräftige Schriftsteller hervorbrachte. Ein Blatt kann auf die Dauer nicht gut öfter als einmal in der Woche, selbst von dem besten Schriftsteller, mit Namen gezeichnete längere Beiträge bringen. Der Leser ist ein Despot; der Leser will Wechsel. Andererseits entwertet sich der Schriftsteller selbst fast unwillkürlich durch allzu häufiges Sprechen zu demselben Hörerkreise. Maupassant aber schrieb im Durchschnitt die Woche mindestens zwei Artikel oder Novellen. Ganz zu schweigen von den großen Arbeiten, den Romanen und umfangreicheren Novellen.

Verschiedene Eigenschaften, die den geborenen Journalisten erst machen, sind bei Maupassant von vornherein vorhanden.

Der echte Journalist kann nicht rasten. Es läßt ihm keine Ruhe, in den Lauf der Dinge hineinzureden. Er muß, wenigstens während der Arbeit, glauben, daß es gar nicht anders gehe, als daß seine Meinung gehört werde. Darin liegt Schönheit und Stolz des Berufes, darin liegt nicht selten auch seine Überhebung.

Für den Anfang hat Maupassant das gekannt. Er feiert einmal den Aretino als das Urbild eines genialen Journalisten. Die meisten schaudern, wenn sie den bloßen Namen hören. Aber er war ein „großer Mann, ein bewunderungswürdiger Skeptiker und prachtvoller Verächter von Königen". Er scheint ihm „schlechthin die Verkörperung der Persönlichkeit, die sich Rabelais unter dem

Panurge vorstellte". Selbst sein unbeschreiblich freches Erpressertum nötigt ihm noch insofern Schätzung ab, als jener, ein gewiegter Menschenkenner, die Schurken für das nahm, was sie waren, und sie nach ihrer eigenen Methode behandelte.

Was ihn in Wahrheit an dieser Gestalt anzog, war das leichte, zupackende Journalistenblut, die ungeheure Macht, die dieser Mann ausübte, seine souveräne Stellung gegenüber allerlei Machthabern — allein durch sein Genie der Feder und seine lachende Verachtung menschlichen Getriebes.

Auch Maupassant hat sie eine Zeitlang besessen, die zuckende Lust, zu schreiben, dieses Gefühl des lächelnden Beherrschens, das der Widerklang beim Publikum und die Schätzung der Zeitungen, die ihn sich gegenseitig abzujagen suchten, noch bestärkten.

Maupassant ist im übrigen nicht blind gegen die Schattenseiten des Berufes. Kaum irgendwo sonst findet er diesen Grad von Eifersüchtelei und gegenseitigem Herabsetzen, wie in Schriftstellerkreisen. Er konnte sich leisten, das zu sagen. Denn niemand hat freudiger als er anerkannt, junge Talente hervorgezogen und zu fördern gesucht. Von den Älteren hier zu schweigen: Mit welcher Wärme, mit welchem aus der herzhaftesten Freude quellenden Ton des Mitlebens steht er zu den Zeitgenossen Bourget, Loti, Mendès, Anatole France, Armand Silvestre, Leconte de Lisle und vielen anderen. Mit welcher tiefen Entdeckerfreude zieht er Rod, Poictevin und Hervieu, damals gänzlich Unbekannte, hervor! . . . Man

könnte sagen, wer selbst ein solcher Könner war, wie Maupassant, hatte das Anerkennen leicht. Ach! die große Eifersuchtslosigkeit im tief gespannten, überreizten, an Gegensätzen reichen Künstlerleben ist so selten, daß man sie, wo sie da ist, in ihrer Schönheit beachten soll.

Maupassant erkennt auch sonst mancherlei Fehlerquellen des Handwerks. Er bemerkt die Grobheit des Tons. Ein Stallknechts- und Gassenjungenjargon, der nur aus Mangel an Bildung und Kenntnissen hervorgeht, macht sich breit. Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit des Urteilens sind zugleich mit einem schauderhaften Stil eingerissen und — wie weit entfernt sich oft die Persönlichkeit des Schriftstellers von dem Glanzbild, das er durch seine Werke von sich zu verbreiten weiß! Auch das konnte d i e s e r Schriftsteller feststellen. Von seinem Wissen und Stil hier zu schweigen: Seine Persönlichkeit deckte sein Schaffen. Er hat eins durch das andere besiegelt. Und so stark jeder, der ihn liest, fühlt, wie mächtig seine furchtbare Waffe, die Sprache, zu treffen imstande war — selbst in der Polemik ist er von einer Verbindlichkeit, von einer Urbanität und Grazie der Form, daß sich bei ihm zu dem Endresultat des Rechtbehaltens immer noch wie ein ganz feiner Duft das Gefühl des Lesers gesellt, in sehr guter Gesellschaft gewesen zu sein. . . .

Trotz allem liebt Maupassant den Beruf. Er gibt zu, im Grunde nichts Höheres zu kennen, als eine echte literarische Waffenbrüderschaft, die auf der tiefen, von jeder Kleinlichkeit befreiten Geistesgemeinschaft beruht.

Er schätzt den Stand des freien Schriftstellers, „diesen edlen und schwierigen Beruf" deshalb so hoch, weil er mit am freiesten und unabhängigsten zu sein gestattet. An sich sind alle Staffeln der sogenannten sozialen Stufenleiter gleich. Lächerlich sind die Anmaßungen, die etwa einen Hochofenbesitzer sich etwas Besseres dünken lassen, als einen Baumwollfabrikanten, einen Kavallerieleutnant mehr als einen Infanterieoffizier, die einem Notar ein gesetzteres Wesen vorschreiben wollen als einem Husaren-Rittmeister und dergleichen. „Es gibt kein dummes Gewerbe; es gibt nur so viel dumme Menschen . . ." Stellt man sich aber einmal auf den gemeinen Standpunkt, so steht ohne Zweifel Victor Hugo über jedem Minister. Denn der unabhängige Mann ist der wertvollste, der in seinen Entschließungen lediglich von seinen besten Einsichten bestimmt wird.

Maupassant besitzt die unerläßlichste Eigenschaft eines Tagesschriftstellers von gutem Schlage: den schnellen Blick, das allseitige Interesse. Schon durch seine Lehrer, durch Flaubert und Bouilhet, hatte er eine große Kenntnis, ein umfangreiches Wissen auf den verschiedensten Gebieten. Es hängt mit Maupassants mannigfachen Kenntnissen und seiner großen Orientierungsfähigkeit auch im praktischen Leben zusammen, wenn er gelegentlich der Überzeugung Ausdruck gibt, daß er mit seiner „Ausdauer und Art zu arbeiten ebensowohl Maler wie Schriftsteller geworden wäre, überhaupt alles, was man wollte, ausgenommen allerdings Mathematiker . . ."

Von fremden Schriftstellern kommen unter anderen

für die Bildung seiner Anschauungen hauptsächlich Herbert Spencer, in erster Reihe aber Schopenhauer in Betracht. Er hat Schopenhauer viel gelesen, zitiert ihn häufig, gibt oftmals seiner ungemeinen Bewunderung Ausdruck und berichtet sogar eine in Deutschland unbekannt gebliebene Geschichte vom Ende des Philosophen, die ein Verehrer ihm mitgeteilt.

Der einzelne Fall ist bei Maupassant nie etwas Einzelnes; er wird zum Symptom. Maupassant setzt ihn in Beziehung zu der Zeit, knüpft ihn an Vergangenheit und Zukunft. Er kennt nicht das Staunen vor dem Ereignis, das Stehenbleiben mit offenem Munde. Das kennzeichnet den Reporter. Er sucht das Gesetz und wäre es nur dieses, daß es keine Gesetze gibt; dadurch wird er zum Gesellschaftsschilderer, zum zeitgenössischen Diagnostiker. Es ist erstaunlich, wie er sofort an einer Erscheinung das Wesentliche erfaßt, es mit einem einzigen sicheren Handgriff aufspießt, die Abstrusitäten herausfindet und die klare Linie des Richtigen aus allem krausen Zeug hervorscheinen läßt.

Eine unvergleichliche Unvoreingenommenheit erfüllt ihn auf allen Gebieten, eine Voraussetzungslosigkeit, die nicht bloß abgesehen oder altklug übernommen, sondern durch schnelle und frühe Erfahrungsfähigkeit in Fleisch und Blut übergegangen ist. Lemaître sagt aus seinen persönlichen Erinnerungen heraus: „Ich glaube, nie hat ein junger Mensch einen klareren, ruhigeren und kühleren Blick über die Welt schweifen lassen, als Maupassant mit fünfundzwanzig Jahren.“ Sieht man, wie sicher

erst recht der Dreißigjährige auf allen Gebieten urteilt, weiß man, wie er schon weit früher ein ungewöhnlich einsichtsvoller Geist war, der trotz aller Klarheit nie in das entgegengesetzte Extrem der Nüchternheit und Plattheit verfiel, so glaubt man in ihm fast unwillkürlich die Frucht einer langen Geschlechtererziehung vor Augen zu haben. Was die feinsten Köpfe, die sublimsten Herzen der Le Poittevin — vielleicht auch der väterlichen Vorfahren — seit Generationen für sich gedacht und geistig erobert hatten, scheint sich in diesem Enkelkinde zu seinem mächtigsten Ausdruck gesammelt zu haben.

Er haßt „Standpunkte“ und „Richtungen“. Sie sind die Kennzeichen der Masse. „Seid Freund oder Feind der Macht“, ist deren Motto, „glaubt weiß oder schwarz, aber glaubt wenigstens!“ Maupassant fährt fort: „Wenn ihr euch begnügt, als überzeugte Skeptiker ruhig zu beobachten, wenn ihr außerhalb der Kämpfe bleibt, die euch nebensächlich erscheinen, oder wenn ihr für den Fall, daß ihr einer Partei angehört, es wagt, die Schwächen und Torheiten eurer Freunde festzustellen, so wird man euch wie gefährliche Bestien behandeln; man wird euch hetzen; als Verräter und Renegaten werdet ihr beleidigt und begeifert werden; denn das einzige, was alle Menschen hassen, in Religion wie in Politik, ist die wahrhafte Unabhängigkeit des Geistes.“

„Respekt, Pietät, Tradition!“ Welche ungeheuren Lächerlichkeiten verbergen sich hinter den überkommenen Phrasen, den ererbten Begriffen! „‚Tradition‘ heißt all das, was uns die größere Unwissenheit, die geistige Enge,

die Vorurteile und die Dummheit unserer Vorfahren hinterlassen haben." „Unter den Dauer-Krankheiten des französischen Geistes ist der ‚Respekt' eine der verhängnisvollsten und eingefleischtesten." Und er zählt all die falschen Götzen auf, vor denen das gedankenlose öffentliche Geschwätz, ob verdient oder nicht, „den Respekt" verlangt: die Akademie, die bewaffnete Macht, weiße Haare, die Toten, der Reichtum, die Universitäten und so weiter.

Die ganzen Menschen zerfallen zu allen Zeiten in die Vorwärtsdrängenden und die Nachzügler. „Ein Mörder, ein verräterischer Soldat, so verbrecherisch, so ungeheuerlich er sei, scheint mir weniger hassenswert, ist weniger mein natürlicher und instinktiver Feind, als diese Nachzügler mit kurzem Blick, die den Vorwärtsstrebenden ihre altfränkischen Vorurteile zwischen die Beine werfen, die verjährten Lehrsätze unserer Vorfahren, die Litanei der fast schon Sage gewordenen Dummheiten, der unausrottbaren Dummheiten, die sie nachpappeln wie ein Gebet." Ihr einziges Werturteil ist, ob etwas „schick" ist oder nicht.

Die „Schick"-Menschen haben ihn oftmals aufgebracht. Er zeichnet einmal unübertrefflich die jungen „Diplomaten", deren ganze Kunst in ihrer unnachahmlich lächerlichen Verbeugung besteht und von denen man sonst nur noch verlangt, „hübscher Junge zu sein; so adlig wie möglich; reich; im Salon sich zu bewegen wissen; plaudern können mit den Frauen; und verführen; oh! verführen!"

In der Politik findet er die Hohlköpfe hauptsächlich. In Bel-Ami hat er später manche hohe Staats-

aktion in ihrer Kleinlichkeit aufgedeckt. In seinen Leitartikeln sind ihm vor allem die schwatzenden Deputierten der Gegenstand des gesamten Gelächters Frankreichs, von den Arbeiterkneipen bis in die Salons. „Wir leben in einem Jahrhundert, in dem die Spaßvögel Totengräbermanieren haben und sich Politiker nennen.“ Zahlreich sind seine Ausfälle gegen die regierenden Männer, gegen Grévy, Ferry, die nicht so viel Geist besitzen, durch ein gutgesagtes Wort die Massen wenigstens obenhin zu beschäftigen; auch gegen Gambetta. Verzweifelt sagt er einmal, man würde schon zufrieden sein, wenn nur einigermaßen klare, kraftvolle und ehrliche Leute an den entscheidenden Stellen säßen. Im Bismarckschen Sinne erwartet er große Politik nur von der absoluten Furchtlosigkeit. . . . Die heutigen Männer haben überall Bedenken; darum kommt nirgend ein Entschluß zustande.

Nicht eine Geringschätzung des politischen Geschäftes an sich erfüllt ihn. Er wendet sich im Gegenteil gegen die stupide Anmaßung der Massen, in alles hineinzureden. In den Dimanches d’un bourgeois läßt er mit humorvoller Skeptik einen Bürger gerade den öffentlichen Unterricht als die Ursache des in den Versammlungen zutage kommenden sozialen Blödsinns ansprechen. „Jetzt, da sie lesen und schreiben können, entfaltet sich die Dummheit, die bis dahin verborgen blieb.“ Derselbe Bürger äußert sich: „Sie haben eine Taschenuhr, nicht wahr? Gut, Sie zerbrechen eine Feder und tragen sie zu diesem Bürger Cornut (einem der Versammlungsredner) mit der Bitte, sie wieder heil zu machen. Er wird Ihnen mit

einem Fluche erwidern, er sei doch kein Uhrmacher! Wenn aber etwas in der unendlich verwickelten Maschine, die sich Frankreich nennt, entzwei ist, sofort hält er sich für den geeignetsten der Menschen, sie im Augenblick wieder in Gang zu bringen."

Maupassant persönlich hat mancherlei Scharfblick für politische Verhältnisse gezeigt. Seine Aufsätze über Algier, Tunis beweisen starke Urteilskraft, sowohl was die Verhältnisse des Landes, als die Reformbedürfnisse und Notwendigkeiten der französischen Verwaltung angeht. Als Kolonialkritiker vom Beginn der Achtzigerjahre ist Maupassant heute im vollen Umfange gerechtfertigt.

Kein Phrasenschwall besticht ihn. Er sieht die vielerlei Nachteile, die sogenannten freieren Staatsformen anhaften, und er läßt sich nicht darüber täuschen, daß die sogenannten unfreieren in manchem Punkte freier sind als jene. Fröhlich höhnt er die Republikaner, die im geheimen den vertriebenen Prinzen nachtrauern. Er spottet über die Anfänger, die sich als neugebackene Minister und Präsidenten an die Kunst des Herrschens machen. Die früheren Fürsten hatten wenigstens eine Art Trick zu regieren, eine Überlieferung, eine Erziehung dazu von Kindesbeinen an. Die heutigen Männer verfehlen oft die einfachsten Dinge aus bloßem Mangel an Praxis und Schliff. Ganz mittelmäßige Köpfe sind oft noch recht erträgliche Herrscher gewesen, einfach, weil ein

gewisses Training sie hinderte, „diese kleinen Ungeschicklichkeiten der neueren Leute zu begehen, die einen Mann schneller in Mißkredit bringen, als die großen Dummheiten der äußeren Politik“.

Ihn ekeln die „Freiheit, Brüderlichkeit, Gleichheit“, diese „drei Lügen der modernen Politik“ . . . Gewiß, die Monarchie hat vieles gegen sich. Aber „von allen Dummheiten, mit denen man die Völker regiert, ist die Gleichheit aller vielleicht die größte.“ In der ganzen Natur gibt es keine Gleichheit. Die einfachste Betrachtung lehrt, daß die „Proportion“, die den Umständen angemessene Stufung, das Gesetz der Welt ist.

Ist nicht das allgemeine Stimmrecht der größte Blödsinn? Ein Großgrundbesitzer soll dieselbe Stimme haben, wie einer, der nichts besitzt, dem Staat und Gesellschaft gleichgültig sein kann? Ein Genie an Einsicht und Staatsverstand soll nur denselben Einfluß auf die Geschicke des Landes haben, wie der beliebigste Dummkopf, der nicht einmal ein „Fach“ versteht? Den Triumph der Phrase feiert die Gleichmacherei in der Festsetzung der dreijährigen Militärdienstzeit für alle. Selten hat Maupassant sich so erregt wie gegen diese Vorlage, die freilich erst 1889 Gesetz wurde, um 1906 wiederum einer anderen, nur zwei Militärjahre fordernden weichen zu müssen. Drei Jahre dienen, ist nicht dasselbe für jedermann. Es bedeutet etwas anderes für einen Meissonnier, etwas anderes für einen Erdarbeiter. Genau wie umgekehrt einhundert Franks Geldstrafe einen Arbeiter anders treffen, als Rothschild. Das Gesetz werde die gesamte

Intelligenz, die künstlerische Jugend Frankreichs aufs tiefste verwunden. Gerade in den Blütejahren, in der Zeit des Knospens, Reifens und Kräftesammelns werde sie gebrochen, um zu einem Leben der Veräußerlichung und unerträglichen Öde verurteilt zu werden.

Maupassant fühlt sich ganz als den Mann der Kultur, der geistigen Errungenschaften. Es hängt damit zusammen, wenn ihm die „Romantik" des Mittelalters schweigt, das heißt, er glaubt nicht an sie. Die Abenteuer der Räuber und Buschklepper, die sich Ritter nannten, erscheinen ihm in einem äußerst nüchternen Lichte. „Die adligen, rüstungbedeckten Strolche verursachen mir eine entsetzliche Empfindung üblen Geruchs, und anstatt mich für ihre großartigen Schwerthiebe zu begeistern, denke ich an den Gestank, den diese hohen Herren Barone verbreiten mußten, wenn sie aus dem heroischen Topf herauskamen, in dem sie den Tag über geschmort hatten."

Der Gedanke der Revanche hat ihm persönlich immer fern gelegen. Die Ehre verteidigen bis aufs letzte. Im übrigen arbeiten und geistige Güter schaffen. Die großen Zeitalter der Menschheit sind nicht die der Eroberungen und Kriege; es sind die der hohen Kunst, der reifen Kultur. Von einem Zeitalter der Medici spricht man und Ludwigs des Vierzehnten, nicht von einem solchen Karls des Großen oder Bismarcks; ebensowenig wie man von einem solchen der gegenwärtigen Republik (1883) sprechen wird.

Das Trügerische solcher Beweisführungen liegt auf der Hand, man braucht es kaum zu sagen. Mindestens

Ludwig der Vierzehnte, aber auch die Medici, bezeichnen neben der Blüte der Kunst eine Höhe des politischen Lebens und kriegerischen Geistes. Und daß zum wenigsten deutsche Geschichtsschreiber nicht werden umhin können, von einem Zeitalter Bismarcks zu sprechen, darf vielleicht heute schon für ausgemacht gelten.

Bei Maupassant stammen derlei Auslassungen aus einem geradezu unauslöschlichen Haß gegen den Krieg, der ihn als echten Dichter freilich nicht hinderte, für den ersten Napoleon zu schwärmen. Immer wieder kommt er in Büchern, in Feuilletons und Vorreden zu fremden Büchern auf die furchtbare Barbarei, den Widersinn und die Scheußlichkeit zurück, die man Krieg nenne. Er behandelt ihn mit nicht mehr Umständen und Bedenken als das Duell, das ihm gleichfalls eine der fürchterlichsten Dummheiten der Gesellschaft ist. Er geht in seinem Abscheu so weit, ihn gelegentlich als ein ausschließliches Privatvergnügen der Fürsten abzutun . . . Freilich, er hatte den Krieg mitgemacht und konnte von dessen Gräßlichkeiten erzählen. Die Erinnerung an sie hat ihn ständig alles vergessen lassen, was, von Gründen der nackten Wirklichkeit aus, sein gänzliches Schwinden aus der Geschichte der Völker so gut wie nie wahrscheinlich, vielleicht nicht einmal wünschenswert macht.

In seinen sozialen Anschauungen zeigt Maupassant nach oben und nach unten ganz die nüchterne Objektivität, die ihn in seinen Novellen und Romanen

zu einem so ausgezeichneten Schilderer der Stände macht. Er verkennt nicht die Fehler und Vergehen der Besitzenden. Die öffentliche Redlichkeit unterliegt offenbar einer großen Wandlung. Es schwindet die stets besorgte Makellosigkeit, diese peinliche Sauberkeit des Charakters, die, ganz unbekümmert um den Eindruck nach außen, vor allem vor sich selbst will bestehen können. Die Durchschnittsmoral von heute heißt: „Zehn Sous stehlen ist Stehlen, aber hundert Millionen verschwinden lassen ist kein Stehlen." — „Ein wohlberechneter Schlag an der Börse verschlingt mehr kleinen Wohlstand, macht mehr Tränen fließen, als Waterloo und Sedan." — Für die Abstellung der Fehler gilt es nicht, wie es gewöhnlich der Brauch ist, nach einem oder mehreren Sündenböcken suchen: Die Gesamtheit ist schuld.

Nicht minder entfernt ist Maupassant von der gerade zu Beginn der achtziger Jahre so stark einsetzenden Proletarier-Phrasenberauschtheit. Er ist frei von jeder Sentimentalität des „vierten Standes" . . . Man fasele doch nur nicht ständig von dem unverdorbenen Volke! „Jeder der einmal durch Zufall einige Zeit unter dem Volke lebt, ist verblüfft von dem Durcheinander der Familien, bei dem die Blutschande fast ebenso häufig ist wie der Ehebruch!" Wieviel Verlogenheit steckt in der alten Legende von der durch den reichen oder vornehmen Mann „verführten" Proletariertochter. Die erdrückende Mehrheit der „Gefallenen" ist von einem Manne ihres eigenen Standes verführt, die Arbeiterin fast immer, meistens noch sehr jung, durch den Arbeiter. Auch materiell ist

nicht das sogenannte Proletariat derjenige Volksteil, der am meisten leidet. Der Stand der kleinen Leute hat am stärksten zu kämpfen, die Mittelklassen, die außer für die Notdurft des täglichen Lebens oft noch für eine Reihe anderer Verpflichtungen aufzukommen haben — zuweilen selbst hochgebildet und dennoch für ihr Leben an denselben unendlich beschränkten Kreis der Möglichkeiten geschmiedet. Der kleine Beamte zum Beispiel, der mit sechshundert bis eintausendzweihundert Franks Gehalt Weib und Kind durchbringen soll, ist weit schlimmer dran, als ein Bergwerksarbeiter.

Zur Frauenfrage nimmt Maupassant mannigfach Stellung. Er tut es mehrfach in Auseinandersetzungen mit Frauenrechtlerinnen, wie der ihm auch persönlich gut bekannten Juliette Adam (Lamber). Es steht ihm fest: der Mann ist polygam veranlagt; nach Seiten produktiver Begabung überragt er das Weib auf allen Gebieten weit. Das Streben der Frau, die Grenzen ihrer Arbeitsleistungen auszudehnen, erscheint ihm fast nur als ein Aufgeben ihrer eigentlichen, weiblichen Fähigkeiten, als ein freiwilliger Verzicht auf ihre ursprüngliche Stärke ... Dagegen ist er auf menschlich-geschlechtlichem Gebiete von größter Konzilianz. Das berühmte „Tue-la“ erscheint ihm viehisch. Er hat für den sogenannten „Fehltritt“ der Frau das weiteste Verstehen. Ist es nicht eigentlich fast unmöglich, daß eine Pariserin, eine echte Pariserin, ihrem Manne treu bleibt? Sie soll gefallen, sie soll, wenn nicht schön sein, so sich wenigstens schön machen. Sie soll alle jene Künste und Raffinements besitzen, jenen Char-

me, Esprit und jene Grazie, die vom Pariser an der Frau geschätzt werden. Nun besitzt sie sie: sie wird folglich von allen Männern ihrer Umgebung umworben, umflattert, begehrt — wie soll eine Frau auf die Dauer diesem Werben, Locken und Verführen um sie herum widerstehen! Eine Frau, die, wie es in Frankreich der Brauch, klosterhaft gebannt gehalten wurde, so lange sie junges Mädchen war; die zuerst in die Welt hineinsieht, sich ihres Geschlechtes erst eigentlich bewußt wird, wenn sie geheiratet hat! Eine Frau zudem, die nach einiger Zeit genau wissen muß, daß ihr Mann sich jedenfalls alles, was ihm gefällt, gestattet.

Eine besondere Art der Frauen, die Schauspielerin, behandelt er einmal besonders. Köstlich weist er in ihrer Liebe das Gemachte auf. Sie spielen fast immer Rollen, wenn sie lieben, sie überschätzen zumal ihre Fähigkeit zur Leidenschaft weit, da sie „Oft-Lieben“ mit „Heiß-Lieben“ verwechseln. Maupassant ist auch sonst den Schauspielerinnen gelegentlich scharf aufgerückt. Er hat einmal Sarah Bernhardt in ihrer Komödianterei und Marktschreierei aufs ergötzlichste verspottet und, ohne sich durch den Tagesschwatz verblenden zu lassen, die sehr erkennbaren Grenzen ihrer Begabung festgelegt. Die deutlichste Sprache führt er gegen diejenigen Dienerinnen Thaliens, die ihren Beruf nur als Deckmantel oder als Lockmittel für ganz andere Zwecke gebrauchen. Nicht aus Moral, nicht um irgend einer zu hütenden Tugend willen, sondern wegen der Verlogenheit und Heuchelei ihrer Existenz. Sie treiben Geschäfte mit ihrer sogenannten

Kunst; ihr Theater ist die Reklame für den Alkoven. „Einst waren die Schauspielerinnen die Frauen des Traumes, der tollen Eingebungen und Streiche. Heute erinnern sie an die Kaufleute mit zweierlei Läden, die in dem einen dies, in dem andern das verkaufen. Alles hängt von der Tür ab, durch die man eintritt."

Wie die Phrase des öffentlichen Lebens, so bekämpft Maupassant vom ersten Tage an die Schlagwörterwirtschaft in der Literatur. Niemand unter den Jungen war von vornherein unabhängiger als er. Schon in seiner Auseinandersetzung zu den „Soirées de Médan" erklärt er, daß er keiner „Schule" angehöre. Die Kenner aus jeder Zeit verehren, ob alt oder modern, ob Schönheits- oder Häßlichkeitsmaler, sei seine und seiner Freunde „Tendenz". Er verteidigt oft genug die Schriftsteller gegen den Vorwurf, nur das Häßliche und das Gräßliche zu schildern, sogar gegen die Klage, daß sie vorzugsweise Prostituierte und nicht die ehrbare Frau zeichneten. Die Stoffwahl ist frei, entgegnet er; kein Kritiker hat da hineinzureden; lediglich, ob man kann, was man will, entscheidet.

Er ist unbefangen genug, zuzugeben, daß freilich in der ersten Zeit des sogenannten Naturalismus die Sucht, Niederungen zu schildern, („Bas-fondsmanie") stark aufgetreten sein möge. Aber das sei die natürliche Gegenwirkung gegen die Süßlichkeit vorher gewesen. Was Idealist, was Realist!, ruft er. Der echte Künstler ist nicht

das eine, und nicht das andere; vielmehr er ist beides. Das Publikum weiß selbst nicht, was es meint. Es versteht unter Idealismus lediglich das „Sympathische", das, was ihm schmeichelnd eingeht. Köstlich schildert er, wie sich der Lese-Haufe „seinen" Roman denke: „Es ist immer das arme junge Mädchen, das ein reicher und zukunftsvoller junger Ingenieur heiratet; Vetter und Cousine, die sich lieben und freien, oder auch ein heruntergekommener junger Mensch, den eine reiche Erbin erkiest. Das alles geht mit Überraschungen vor sich, mit unverhofften Erbschaften, um die beiderseitige Lage auszugleichen, und mit dramatisch-beweglichen Abenteuern im Park eines alten Schlosses der Bretagne. Es gibt unweigerlich die Turmszene, die Jagdszene, die Duell- und Ahnenszene. Wo aber der weltgewandte Romancier triumphiert, das ist, wenn er ans Laster rührt. O, das liebenswürdige, behandschuhte, parfümierte Laster, recht nach der Vorschrift! Wie die Frauen ihn lieben, diesen hohen Herrn Verbrecher, der so blasiert ist, so skeptisch und bezaubernd . . ."

Die Verfertiger dieser Art von Kunst sind aber nicht die Darsteller des „Schönen", sondern es sind die Fälscher des Wahren, die Begünstiger der dem Publikum so „sympathischen" Unwahrscheinlichkeit. Die ganze Angelegenheit läuft im Grunde auf eine Charakterfrage hinaus. Der Gegensatz unserer Sitten und der Sittlichkeit, der Widerspruch zwischen der angepriesenen Moral und dem Handeln aller Welt, überträgt sich auch auf die Künste. Es geht hier einfach um den Kampf der Heuche-

lei gegen die Redlichkeit. Wer ein ehrlicher Künstler ist, kann die Salbaderei auf Kosten der Wahrheit nicht mitmachen. Er will sagen, was er sieht, nichts verschweigen und nichts hinzuschwindeln. „Es gibt keinen Mittelweg für einen Schriftsteller. Entweder er sagt, was er für die Wahrheit hält, oder — er lügt.“

Große Offenbarungen sind in solchen Sätzen nicht enthalten; wiewohl bei Maupassant immer der gerade Ton der Überzeugung und die schlagende Einfachheit der Beweisführung anziehen. Indessen bei ästhetischen Auseinandersetzungen des Tages gilt es vor allem, sich die Umstände, unter denen sie gemacht wurden, vor Augen zu halten. Maupassants Ausführungen sind in der Zeit des sich überschlagenden Naturalismus, zur Zeit seiner abgeschmacktesten, verrücktesten Doktrinen und Prinzipienreitereien geschrieben worden. Kaum einer hat sich in den erregten Tagen der damaligen literarischen Kämpfe so umsichtig verlauten lassen.

Einen Wandel der Zeiten im literarischen Geschmack will Maupassant bei alledem nicht leugnen. Sicher hat man früher vielfach anders über Liebe und über Menschlichkeiten gedacht als heutzutage, und noch früher wiederum anders. Unzweifelhaft haben nicht nur Volk und Umgebung auf die Schriftsteller, sondern umgekehrt auch diese auf das Volk und seine Empfindungsweise großen Einfluß gehabt. Man hat eine Zeitlang nach Rousseauschem Rezept geliebt, eine Weile nach Lamartine, Dumas dem Älteren und Musset. Man liebte in den siebziger und achtziger Jahren nach Dumas dem Jüngeren und Feuillet.

Maupassant beklagt für seine Gegenwart einen Abfall vom eigensten Geist der französischen Nation, vom Geiste Rabelais und Voltaires. Rousseau hat die Saat ausgeworfen, die Krisis von 1830 hat sie reifen lassen, Autoren wie George Sand und selbst Victor Hugo haben sie in der Gegenwart bekräftigt, diese „röchelnde Sentimentalität der Romantiker". Man hat die Frau auf ein Piedestal gestellt, sie mit Wolken umnebelt und faselt von irgend einer unwandelbaren, unkontrollierbaren „Reinheit".

Maupassant leugnet nicht, daß er trotz aller Schätzung in einem gewissen Gegensatz zu diesen Geistern stehe. Er findet, daß Schopenhauer und Spencer richtigere Ansichten über das Leben haben als Victor Hugo: „Man hat bei uns eine erbarmungswürdige, schmachtige Empfindelei ausgestreut, die sich an Stelle der Vernunft gesetzt hat, man hat dadurch den Begriff der Vergebung demjenigen der Gerechtigkeit unterschoben." Er spricht nicht selten von der größeren Natürlichkeit älterer Zeiten. Die Romane Manon Lescaut, Thémidore, Ma vie de garçon spiegeln eine Welt unendlich viel vernünftigerer Geschlechterbeziehungen. Eine Welt, in der gleichzeitig so unendlich viel Grazie lag und Schliff. Er läßt eine alte Großmutter ein Gespräch führen mit ihrer Enkelin. Das junge Mädchen, aus neueren Tagen, spricht nur von der „Ehre der Frauen", „einmal lieben", „für ewig" und dergleichen. Die Großmutter, die noch durch Geburt dem galanten Jahrhundert angehört, spricht nur von der Kraft zu lieben; Liebe ist anderes als Ehe; die Ehe schließt man einmal, man liebt zwanzigmal. Selbst auf poli=

tischem Gebiete findet er den Übergang von der ruhigen nüchternen Erwägung zu einer nervösen Bestimmbarkeit durch flackernde Stimmungen. Früher ein überlegtes klares Handeln, heute vielfach ein grund- und zweckloses Aufwallen, Fauchen und Radotieren.

Maupassants Auslassungen über bildende Kunst beweisen, daß auch hier sein Geschmack und sein Urteil weit über das Dilettantische hinausgingen. Er hat selten von bildender Kunst gehandelt. Nach eigenem Zeugnis schrieb er lieber über die Leute, die den „Salon" besuchten, als über die, welche ihn mit Bildern füllten. Mehrfach hat er anziehende Malergestalten geschaffen: Einen überaus lustigen Bohèmetypus in Une soirée; die vornehme Figur des anerkannten mondänen Künstlers im Olivier Bertin des Fort comme la mort. Mit ungemeiner Kraft hat er sich hier in das intime Schaffen eines voll heißer Selbstlosigkeit die Kunst umfassenden Mannes versenkt, wenn er auch unter den malerischen Kämpfen und Konflikten wesentlich die literarischen nachfühlte.

Mehrmals spricht er sich über ältere Kunst aus. Mit ganz kurzen Zügen weiß er selbst einen für den dilettierenden Betrachter schwieriger unterzubringenden Malertyp wie Tiepolo zu fassen, den eleganten Beleber der Wände und Decken, den reichen Charmeur der Linienführung, den von den mannigfaltigsten Einfällen nur so übersprudelnden Meister der Ornamentik!

Erst allmählich hat das Auge sehen gelernt. Die

Alten hatten eigentlich nur Sinn für Zeichnung und Form. Die Italiener waren treffliche Koloristen; aber gewöhnlich etwas hart. Die Vlamen und Holländer brachten erst die „unabsehbaren Nuancen“. Maupassant findet — bei einem Franzosen immer bemerkenswert — in dem leuchtenden Schwarz Rembrandts mehr Farbe, Reichtum, Mannigfaltigkeit, mehr Eingebung, Reiz und Zauber, als in den blendenden Leinwänden des Rubens.

Herrlich analysiert er den Typ der Joconda als das lockende, sehnsüchtige Ideal der idealistischen Verliebten, als das Ungreifbare, das nach immer neuen Phantasieen ausschauende, nie gestillte mystische Verlangen unserer Seele. Entzückend ist die kurze Bemerkung über die leibliche Schönheit der florentinischen Venus des Tizian.

Das Wundervollste leistet er in der Wertung der Statue der Venus von Syrakus, die er nicht lange genug betrachten konnte, von der ich noch 1907 Photographieen an der Treppenwand seines Landhauses zu Etretat sah. Sie ist ihm die Verkörperung der fleischlichen Liebe, der Frau, wie sie wirklich ist, nicht einer imaginären hoheitsvoll-unnahbaren Jungfräulichkeit. Wie löst sich ihm ihr ganzes Wesen in wogende Rhythmik der sinnlichen Schönheit auf! Selbst einen so zufälligen Umstand wie den, daß diese Venusstatue ohne Kopf gefunden wurde, weiß sein Esprit zur Auslegung dieses Kunstwerks zu verwenden. Der Kopf ist gleichgültig bei dieser Venus! Das Symbol wird durch sein Fehlen vollständiger. Sie ist nur Leib, nur Charme, nur Zauber der Weibesform. Und ganz, wie einst in seinem Jugendsang von der

Vénus rustique setzt er hier der bezaubernden sinnlichen Erscheinung die Macht des brutal Tierischen, des Wilden und blind Verheerenden entgegen. Der bronzene Widder von Palermo ist es, der ihm diese andere Seite des Naturlebens in wilder Schönheit verkörpert.

Unter den Modernen — es handelt sich um das Jahr 1886 — ist ihm Whistler zwar ein bizarrer Maler, aber einer der interessantesten; er schätzt Alfred Stevens; und er legt den Zoll der Verehrung ab für die Bilder des Puvis de Chavannes, „diese großen, weiten Werke, so licht und herrlich, so ruhespendend und ergreifend, wie sanfte Sonnenuntergänge in erträumten Landen." Maupassants Hervorhebung bestimmter Maler hat selbstverständlich etwas Zufälliges, da er nur gelegentlich über Malerei schrieb; sicherlich genoß noch eine ganze Anzahl anderer Moderner, auf die er nur zufällig nicht stieß, seine Schätzung.

Maupassant findet die neuere Plastik zurückgeblieben, in eben der Konvention drinsteckend, von welcher Malerei und Roman sich loszumachen strebten. Immer dieselben Stellungen, dieselben Allegorien. Der Malerei hält er ihre Anlehnung an das Literatentum vor. Das Anekdotische sei ihr Hemmschuh. Keine Literatur malen, keine Witze und Geschichtchen!

Er sieht das Modische durch alle noch so modern und umstürzlerisch sich gebärdenden Vermummungen hindurch. Von der Epidemie der Bauernmalerei des Salons von 1886 ruft er aus: „O, ihr alten Spitzbuben, ihr alten Schniegler und Neuauftakler des Alten, ihr habt eure

Helme, eure Schilde und Schwerter vergraben, ihr habt Nachtmützen und Holzschuhe angetan, um mich zu täuschen. Aber ich habe eure schön zurecht gemachten, gestriegelten und rasierten Modellköpfe wieder erkannt, ihr Schlingel! Ihr verbergt in euren gestückten alten Hosen das Bein, das sonst sich straffte, um den Wurfspieß zu entsenden. Und in vier Jahren kommt ihr als Arbeiter ausstaffiert zurück, Genossen! Denn wir bewegen uns auf den Arbeiter zu; wir bewegen uns auf den Grobschmied, den Bergmann, den Arbeiter der großen Fabriken zu! . . . ."

Er mißtraut fast allen Kritikern, zumal in der bildenden Kunst. Selbst die Mehrzahl der Maler hat kein Urteil. Auch er selbst, Maupassant, verstehe nichts davon, aber sein Vorzug sei wenigstens der, daß er das wisse und sich bescheide . . . Privatim leistet er sich die verblüffendsten und subjektivsten Urteile, gänzlich unbekümmert um irgend einen überlieferten Geschmack. Als er 1886 von Venedig und Florenz kommt, findet er Rom in einem Brief an seine Mutter „gräßlich". Sankt Peter ist ihm „sicherlich das größte Bauwerk schlechten Geschmacks, das man je errichtet hat". Von dem „Jüngsten Gericht" Michel Angelos berichtet er das Urteil seiner römischen Maler-Bekannten, aber so, daß man seine eigene Zustimmung spürt: „Es sieht aus wie ein Jahrmarktsbild, von einem ahnungslosen Köhler für eine Ringkämpferbude gemalt . . . Man begreift nicht die Mär von Bewunderung, die diese alte Schwarte umgibt." Es ist die Unabhängigkeit des ehrlichen modernen

Augenblicks-Beschauers, die sich in solchen Urteilen Luft macht. Er will nur von d e n Sachen künden, die wirklich seinem unmittelbaren Kunstgefühl etwas sagen.

Maupassants Bemerkungen über die Organisation der Künstler zeugen von großer innerer Beteiligung. Die jährliche Ausstellung erniedrige sie wieder zu kleinen Schulbuben, die auf die Auszeichnung und das Bemerktwerden hinzuarbeiten hätten, zwänge sie zu einer besonderen Art von Akrobatentum, das die Medaillen von der großen staatlichen Kletterstange herunterholen müsse. Auf jeden Fall würden sie durch den Ausstellungsbetrieb oftmals von ihrer wahren Begabung abgedrängt.

Vielleicht das stärkste Mitempfinden hat Maupassant mit der Architektur besessen. Er schwelgt in den wundervollen Verhältnissen des Domes zu Pisa, der Palatinischen Kapelle des Klosters Monreale zu Palermo. Er schildert, wie die sizilische Kunst ihm seinen Traum von Griechenland wahr gemacht hat, und gibt die feinsten Bemerkungen über die Kunst der alten Baumeister, die ihre Tempel aufs wunderbarste in die Landschaft hineinzukomponieren, sie an die geradezu notwendige Stelle zu setzen wußten, wo sie der Natur das zu ihr selber stimmende Gepräge gaben. Sind die Tempel so angelegt, daß man a u f sie den herrlichsten Blick hat, so die Theater dergestalt, daß man v o n ihnen die prächtigste Schau genießen kann . . . Für Maupassant setzt sich die feine Linienführung von Gebäuden, von herrlich proportionierten Säulengängen und dergleichen in eine Art innerer Musik um. Er wogt in den Harmonieen wie in

einem unendlichen Wohlbehagen. Er spricht einmal davon, wie sich ihm die blühende, duftende Orangenlandschaft des Tales vor dem Kloster Monreale zusammen mit der Kunst der wohlabgewogenen Bauteile zu einer Daseinsfreude verschmilzt, die fast das „Glück“ ist. Allein die Verhältnisse einer Wand vermochten seinem Geist „dieselbe Empfindung künstlerischer Freude, dieselbe innige und tiefe Bewegung zu verschaffen, wie ein Meisterwerk Rembrandts, Velasquez' oder Veroneses“.

Welche Worte der Entrüstung findet er darum gegen den Eiffelturm. Noch nach seiner Vollendung, im Ausstellungsjahr 1889, erregt er sich dagegen. Aber schon, als er drohte (1886), veröffentlichte Maupassant einen flammenden Artikel gegen die Errichtung dieses Monstrums, das keinen anderen Grund zu existieren habe, als den ganz stupiden, „hoch“ zu sein. Er wendet sich gegen die Gewöhnlichkeit der neueren Baukunst in Paris, gegen die fürchterlichen Villen und „Schlösser“ der Pariser Umgebung im Vogelbauer-Geschmack. Er hebt im Gegensatz dazu die charaktervolle Besonderheit der englischen Cottages im Umkreis von London hervor. Die Pariser Oper sieht ihm aus wie ein Tempel aus bemalter Pappe, den ein Terminus-Hotel verschluckt hat. Und er faßt sein Meinen in den resignierten Satz zusammen: „Wir haben sie verloren, die Gabe, mit Steinen Schönheit zu schaffen, die geheimnisvolle Zauberkraft, durch Linien zu bestricken!“

Sein Interesse erstreckte sich auch auf die Kleinkunst. Es zeugt davon die Liebe, mit der er in den Erzählungen

so manchen Innenraum lebensvoll ausdekorierte. Von Freunden und Bekannten wird berichtet, daß er es liebte, sich mit geschmackvollem Kleinkram zu umgeben, wie ich es selbst noch zum bescheidenen Teil in seinem Landhause zu Etretat gesehen habe. Er liebte alte Gegenstände, die wundervollen Werke einer sauber und peinlich arbeitenden, hohen Handwerkskunst, die noch keine schablonenmäßig mahlenden Maschinen kannte und die so unendlich viel Zeit hatte. Er hat auch verschiedene Aufsätze, insbesondere über japanische Nippsachen, über Porzellan-Kleinkunst geschrieben.

Von den Künsten war die einzige, die Maupassant so ziemlich ganz verschlossen blieb, die Musik. Er kam hier über die primitive Würdigung allereinfachster musikalischer Vorgänge nicht hinaus. Er teilt das mit nicht wenigen der größten Dichter. Er weiß zwar gelegentlich feine Bemerkungen zu machen, zarte musikalische Stimmungen wiederzugeben. Er verfolgt das Flötenspiel mit einer entzückten Andacht; er malt das Brausen, das mächtige Anschwellen der Orgel in der Madeleine, „wie wenn ein Sandkorn sich in eine Welt verwandelt", ungemein packend hin; er verbreitet sich über die aufreizende, pervers-genußvolle Wirkung von Mißtönen und Disharmonieen. Und mit dem Instinkt des Genius für das Geniale begeistert er sich für Richard Wagner. Aber all das bleibt wesentlich an der Musik als einer ganz allgemeinen sinnlichen Erscheinungsform haften; verwickelteren Klang-

werken vermochte er sich kaum hinzugeben. Er selbst sagte: „Ich bin höchstens für den Rhythmus der Trommel und Trompete empfänglich, die unter meinen Fenstern den Vorbeimarsch eines Regiments begleiten."

Opern waren ihm schwer erträglich. In „Fort comme la mort" hat er die Aufführung des Gounodschen Faust trotz aller Anerkennung ihrer packenden Wirkungen nicht ohne eine gewisse geringschätzige Bitterkeit vorüberziehen lassen. Schon im Jahre 1882 spricht er in einem Artikel von der immer wiederkehrenden Plage der Opernfrage. Abschaffen soll man die Oper. Und er gibt, grotesker als es Wagner einst getan hat, ein groteskes Bild von der ungeheuren Lächerlichkeit der durchschnittlichen Opern-Helden und -Heroinen. „Ich kenne nichts, das mich mehr abstößt, als diese Gestalten, die, angetan mit lächerlichen Gewandungen, daherkommen, um unter unsagbar abgeschmackten Bewegungen ihre Gefühle herauszublöken, ihre Geschichte herzuplärren. Die Verwicklung ist blöd. Die gereimte Prosa, in der sie erzählt wird, verursacht Dichtern und Prosaikern Anfälle von Epilepsie. Die Darsteller heben den rechten Arm, den linken, machen drei Schritte zur Rechten, drei zur Linken, oder strecken beide Hände gegen die Menge aus, als hielten sie ihr ein neugeborenes Kind entgegen."

Was den Reiz der schnellen Augenblicksäußerungen Maupassants in diesen Jahren noch erhöht, ist der An-

sturm, mit dem sie hervorgeschleudert sind, das Temperament, mit dem sie versprüht werden. Die Freude des jugendlichen Schriftstellers an seiner Laune, seinem Witz, seiner Ironie und einem schlechthin deckenden Ausdruck schwebt über allem; diese heitere Erregtheit des rastlosen Arbeiters, der sich, wohin er trifft, vom Erfolg begleitet sieht. Kraftgefühl waltet in jeder Zeile. Der junge Mann weiß: er kann, was er will. Trotz aller Melancholie, die hier so gut, wie in früheren und späteren Jahren, durchbricht, spürt man Gesundheit und Unverwüstlichkeit.

Es ist kein Wunder, daß sich ihm auch die Siegerfreude der jungen, erobernden Wissenschaften, der Naturforschung und Technik, mitteilt. Maupassant hat sich schon in jungen Jahren mannigfach mit ihnen abgegeben. Er erzählt selbst, wie häufig er schon als zehn- bis zwölfjähriger Knabe ins naturwissenschaftliche Museum gekommen sei, und er schreibt auch jetzt gelegentlich über den neuen Palast des Pariser naturwissenschaftlichen Museums, über „Robben und Wale“ und dergleichen. In manchen seiner Aufsätze, selbst in seinen Novellen, verrät er eine weit übers Laienhafte hinausgehende Kenntnis und Auffassung von Physik, Physiologie, Medizin. Wie verständnisvoll ist zum Beispiel die kleine psychiatrische Studie Berthe gemacht! Auch in den letzten Jahren, in denen er sonst wenig las, beschäftigte er sich viel mit medizinischen und naturwissenschaftlichen Werken, unter diesen vor allem mit astronomischen. Die Betrachtung der Gestirne, all der fernen Welten um uns herum, machte ihn

ruhig, führte ihn zur menschlichen Unbeträchtlichkeit zurück und nahm ihm jede Todesfurcht.

In diesen Jahren der gesteigerten Spannkraft verleitet ihn das Miterleben so vieler Entdeckungen, der täglich reicheren Erforschung des Weltalls zu einer ihm sonst fremden Überschätzung. Das überstolze Wort des Sophocles: „Nichts gewaltiger als der Mensch" findet neue Form bei ihm. „Adieu, Geheimnisse!" ruft er. Er hat das Gefühl, es kann nichts mehr verborgen bleiben. Wie der Spieler, der nach Erjagung von tausend Franks immer neue Tausende vor sich sieht, die „sein sind", glaubt auch er vorübergehend nach dem Gewinn einiger Lehrsätze und Einsichten die Erklärung des Weltalls in die Hand zu bekommen.

Freilich nur vorübergehend! Dieser Dichter, der ein Denker war, konnte nur ganz flüchtig, wenn der Dichter im Denker träumte, dem Wahn einseitiger Naturforscher anheimfallen. Schon in seiner gleichzeitigen Wehmut spricht sich aus, wie sehr er fühlt, daß beim „Verabschieden aller Geheimnisse" die wesentlichsten und teuersten Kräfte unberücksichtigt geblieben sind, die er sich ungeschrieben im Busen weiß. Er fühlt sich verwaist, verloren im „begriffenen" Weltall. Wie Schiller in den „Göttern Griechenlands" die „entgötterte Natur" beklagt, aus der „alles Schöne, alles Hohe . . . alle Farben, alle Lebenstöne" fortgenommen, während nur „das entseelte Wort" geblieben, so ruft er: „All die gelüfteten Schleier machen mich traurig. Mir scheint, man hat die Welt entvölkert. Man hat das Unsichtbare erdrückt. Alles dünkt

mich stumm, öde und verlassen!“ Und hundertmal hat er es später erklärt, welche Nichtse, welche Stümper des Begreifens die Menschheit, dieser „Staub des Lebens“, im unendlichen Zusammenhange sei.

Dennoch: der Stolz der neuen Wissenschaften strömt in sein junges Machtgefühl mit ein. Er ist ein Sieger, im Leben, wie im Erkennen. Alles neigt sich seinem Talent. Schriftlich und mündlich hört er es in hundert Lauten, daß kaum einer vor ihm das gekonnt, was er spielend bewältigt. Selbst in gelegentlichen Anfehdungen, in überlegen tuender, „wohlwollender“ Ratgeberei steckt zu viel Hochachtung, als daß er sie überhören könnte. Er ist unabhängig, stellt sich ganz auf sich selbst und wird doch von der Gesamtheit getragen, von allen begehrt und bewundert.

Voll atmet er die Luft der großen Stadt. Er kennt den Gegensatz von Stadt und Land, wie kaum ein zweiter. Er hat sein Leben lang nicht von Wald, von Wasser und grüner Halde lassen können. Die zehn ersten Jahre in Paris führt er halb ein Dasein im Bureau, halb auf der Seine, im Freien. Sobald er es kann, teilt er das Jahr zwischen Etretat und Paris. Und später hat er häufig genug Worte gegen das Pariser Leben gefunden, das schließlich immer dasselbe sei, immer dieselben Witzworte, denselben Klatsch kolportiere und immer denselben Roman unter neuen Titeln hervorbringe.

In diesen Jahren aber berauscht sie ihn ganz, „diese wundervolle Stadt“, sie fängt ihn ein mit ihrem lockenden, bannenden Zauber. Einer seiner ersten Aufsätze



Guy de Maupassant
als Dreißigjähriger

Nach dem Bilde in „Lumbroso, souvenir sur G. d. M“

feiert bezeichnenderweise die großen Lebensadern von Paris, die Boulevards zwischen der Madeleine und der Bastille, die inneren wie die äußeren, mit ihrer heimlichen Geschichte, mit ihrem offen daliegenden gegenwärtigen Leben. „Wir Pariser, die Paris unter jedem Gesichtspunkt anbeten, in all seiner Größe, mit all seinen Reizen und selbst seinen Lastern, lieben über alles den Boulevard. Jedes Haus auf ihm kennen wir, jeden Laden, jedes Schaufenster, und die Gesichter derjenigen, die jeden Abend von fünf bis sechs dorthin zurückkehren, sind unserem Blick vertraut!" Es ist eine besondere Luft in Paris, die erregt, die anfeuert, die mitzieht! Die Provinzialen, die in Paris umherwanken, merken nichts davon! Sie denken, es sei dasselbe in Rouen und Lyon.

Er geht so weit, Paris für einen Künstler als unentbehrlich hinzustellen. Bouilhet sei zu spät nach Paris gekommen. Vielleicht nur deshalb habe er in seiner Kunst nicht das letzte Etwas erreicht. „Paris ist das Düngerfeld der Künstler; nur hier, die Füße auf seinem Pflaster und das Haupt in seiner berauschenden und lebendigen Luft, können sie ihre volle Blüte geben. Es genügt nicht, hinzukommen; man muß zu ihm gehören; früh müssen seine Häuser, seine Bewohner, seine Ideen, Sitten und kleinen Gewohnheiten, seine Spottlust und sein Esprit euch vertraut sein. So groß, machtvoll und genial jemand sei, wenn er nicht pariserisch zu werden weiß bis ins Mark hinein, so behält er immer eine gewisse Steifheit des Talentes, etwas Provinziales."

Der „echte gebildete Pariser“ versteht gut zu essen; er kennt alle erlesenen Raffinements. Er weiß den Frauen zu gefallen, er weiß ihren Dienst so zu versehen, daß sie sich durch nichts verletzt fühlen, er weiß das „Geheimnis“ zu wahren. Er wählt den richtigen Wagen, das richtige Restaurant, er weiß seine Zeit zu küren, kurzum: er weiß!

Ein wenig naiv klingen solche Äußerungen zuweilen für einen nicht pariserischen Mitteleuropäer, der mit nicht geringerer Zufriedenheit als Maupassant auf seine Taten im Reiche dessen, was gefällt, zurückblickt. Aber sie zeugen von seinem Daseinsgefühl in diesen Jahren, sie beweisen, wie ihn das vielgestaltige Leben von allen Seiten umfing. Es ist s e i n Paris, das Paris, um das er geworben in heißem Mühen, das ihn gelockt, gereizt und gestählt hat — das jetzt i h n umwirbt, ihn umjubelt mit lockendem Verlangen. Wirken und Genießen sind eins geworden; Lust ist Arbeit und Arbeit Lust; das in allem Wechsel sich ergänzende und erfüllende Dasein zieht vorüber in einem einzigen blendenden Rausche.

Lebensgefühl ist es auch, wenn er in diesen Tagen besonders verächtlich von staatlicher Unterstützung der Künste redet. Er hat nie hoch von ihr gedacht. Niemals sei einem g r o ß e n Künstler durch sie geholfen worden, stets nur den Mittelmäßigkeiten, denjenigen, bei welchen es ganz gleichgültig war, ob sie Künstler oder Handschuhmacher wurden. In diesen Tagen schreibt er: „Wenn ein Junger nicht durchdringt, so ist er nicht reif.“ — „Es gibt keine verkannten Genies, es gibt nur eingebildete

Dummköpfe." — „Der Staat begünstigt nicht die Jungen, er begünstigt nur Schnorrer . . ."

Solche Sätze sind nicht ganz richtig. Hier und da ist doch einem ganz Großen sein Lebensweg vom Staat erleichtert worden — man braucht nur an Ibsen zu denken. Und um solcher wenigen willen, kann man sagen, ist die Einrichtung staatlicher Hilfe nicht gänzlich zu verwerfen. . . .

Ein gesunder Kern steckt dennoch darin. Maupassants Äußerungen sind nicht Hartherzigkeit, nicht Schroffheit. Sie bedeuten Kraft und Stolz. Er weiß für seine Person, daß er den Staat nicht braucht; er glaubt auch nicht daran, daß der Staat, daß irgend ein — meistens kunstfremder — Minister die wirklichen Könner, die Hilfe brauchten, herauszufinden wisse: Darum meint er im Namen all dieser ablehnen zu können. Ob die anderen, die Akademiker und Impotenten, mühsam weiter gepäppelt werden oder verderben, ist gleichgültig: Es läge ja nur an ihnen, dasjenige Handwerk zu ergreifen, das sie nähren würde. Maupassants Ablehnung ist die eines Großherrn des Schrifttums, der in seiner Kunst keinen Spaß versteht.

Vielfach ließen sich die Gedankengänge noch erweitern. Man könnte Maupassant in seiner einheitlichen Geschlossenheit bis ins einzelne verfolgen. Er kümmerte sich um so kleine, an den Tag gebundene Ereignisse, wie den Skandal des Malers Jacquet, der in einem seiner

Gemälde Dumas' des Jüngeren Kopf auf den Leib eines Handelsjuden gesetzt hatte — Dumas verkaufte ein soeben vom Maler erworbenes Bild alsbald mit Vorteil weiter. . . . Maupassant greift anläßlich des Todes eines Schulknaben die Frage der Jugenderziehung auf: Mehr Freiheit, mehr Sport und Spiel im Freien, weniger Stubenbüffelei! Er schreibt über den Schematismus der Richter, ihre Unfähigkeit, Handlungen im Zusammenhang mit den Lebensbedingungen des Volkes abzuurteilen, ihre Wirkung auf die verschiedenen Klassen zu ermessen. Er schreibt über Tierschutz, über den Pariser in der Stadt und auf dem Lande, selbst über den Geruch der Pariser Straßen . . .

Das Ausgeführte genügt indessen, um ein Bild der geistigen Verfassung des Schriftstellers zu Beginn seiner glänzenden Laufbahn zu geben, seine seelische Struktur zu zeichnen, die sich in den nachfolgenden zehn Jahren seines Lebens nicht mehr wesentlich ändert.

Maupassant war, wie alle großen Könner, ein nicht minder starker Denker, als Gestalter. Goethe, Schiller, von Lessing ganz zu schweigen, Hebbel, Grillparzer, Ibsen, Corneille, Racine, Molière waren souveräne Beherrscher des Gedankens, sie waren Kritiker und Journalisten allerersten Ranges. Auch Byron kann, sofern sein Temperament ihm nicht trübend über sein Urteil fährt, ihnen zugerechnet werden. Sie besaßen die Empfänglichkeit für alles, was den eigentlich Gebildeten fesselt; ihr umfassendes Genie fand sich schnell auf den verschiedensten Gebieten zurecht.

Erst unseren Tagen ist die bornierte Tendenz vorbehalten geblieben, Kritik und Kunst auseinanderreißen zu wollen, wie nicht zusammengehörig. Als ob nicht beides sich unaufhörlich durchdränge und ergänzte! Als ob nicht beides dasselbe wäre, sobald es gekonnt wird! Als ob nicht bloß die Engen und Ohnmächtigen es wären, bei denen jedes getrennt marschiert, wie ehemalige Bekannte, die sich nicht mehr grüßen. . . . Erst in unseren Tagen ist auch die merkwürdige Erscheinung zur ganzen Reife gediehen, daß Künstler von gewissem Können unfähige Journalisten sind und vom Standpunkte der großen Weltbildung aus beschränkte Geister. Sie sind so gut Fachmenschen, wie irgend ein Gelehrter eines Spezialgebietes. Das ständige Bearbeiten desselben Leistens macht sie zu Virtuosen, die ihre Fertigkeit auf einem bestimmten Felde mit der Verkümmerung edler Organe bezahlen müssen. Es sind fast dieselben, die sich ständig über Vergewaltigung durch die Kritik beklagen. Sie schreien über die Kritik und sind selbst nicht imstande, eine zu schreiben.

Maupassant gehört zu dem großen alten Geschlechte der allseitig gebildeten Künstler, zu den Geistern, deren große innere Kultur ihrem dichterischen Schaffen gewachsen ist. Möglich, daß eben dieser harmonischen Ausgeglichenheit wegen, und wegen der wunderbaren Klarheit, die sich in ihrem Gefolge um seine Gestalt verbreitet, der Schein des Genialen weniger auf ihm haften will, als auf weit geringeren, in ihrem Schaffen einseitigeren Künstlern. Er hat selbst einmal angesichts des ihm wohl-

bekannten Swinburne gesagt: „Die weiten und maßvollen Geister werden nie als ‚genial‘ angesehen. Dagegen verschwendet man diese große Bezeichnung nicht selten an Köpfe zweiter Ordnung, die nur ein Gran von Tollheit bewegt.“ — Ist es nicht, als hätte der „kluge Normanne“ beim Schreiben dieser Zeilen einen Augenblick an sich selbst, den „weiten und maßvollen Geist“, gedacht?

Die Novellen

Maupassants Novellenwerk umfaßt in zehn Jahren rund dreihundert Geschichten. Wie die Kunst, so war auch seine Lust zu erzählen ungemein. Beides gehört im Grunde zusammen. Schon aus seinem persönlichen Leben wird berichtet, daß er gelegentlich, bei guter Laune, unerschöpflich gewesen sei im Vortrag von Schnurren, Anekdoten und seltsamen Begebenheiten. Er hatte das Organ, alles, was um ihn herum geschah, was er erlebte und was er hörte, unter dem Gesichtswinkel des Interessanten anzuschauen, mit Leichtigkeit zu erkennen, was sich eignete, aus der allgemeinen Masse herausgehoben zu werden.

So hat er eigene kleine Abenteuer zu Geschichten umgeformt, mit dem Blick des Künstlers für das Künstlerische, mit jenem „zweiten Gesicht", das er zugleich als Begnadung und als Beschwer des Dichtermenschen empfand. Und er hat Erlebnisse anderer, Geschichten, die man ihm erzählte, Anekdoten, die eine Weile von Mund zu Mund liefen, aufgenommen und gestaltet.

Schon die Rahmen seiner Geschichten, die er dem Inhalte wunderbar anzupassen weiß, lassen das erkennen. Er liest eine Zeitungsnotiz und knüpft an sie an. Er geht auf der Straße und erwischt ein leichtes Aben-

teuer. Er fährt in der Bahn und trifft Bekannte. Er hat einen unvermuteten Aufenthalt auf irgend einer verlorenen Station, erinnert sich, daß hier ein alter Freund wohnt und sucht ihn auf. Vergessene Briefe werden gefunden, Testamente eröffnet. Jemand hinterläßt ein Tagebuch. Ärzte erzählen aus ihrer Praxis; Juristen aus ihrer Amtszeit. Man wechselt Briefe und dergleichen.

Vielerlei Quellen werden genannt, aus denen er schöpfte. Ein guter Bekannter, Lapierre, gibt als hauptsächliche Bezugsquelle den Salon von Mme. B. an — wahrscheinlich die „schöne Madame Brainne", die Maupassant in seinen Briefen an Flaubert häufiger erwähnt, „die beste Frau der Welt, die ich von ganzem Herzen liebe." „Ich erzähle ihr viele Geschichten, die ihr, glaube ich, zuweilen ein wenig derb erscheinen. . . . Sie erzählt mir ihre Träume und ich berichte ihr Wirklichkeiten . . ." Maupassants Mutter hat ihm mehrfach Material geliefert. In einem Briefe von 1873 bittet er sie um Stoffe. . . . Für Le port, Boitelle, Pêre Boniface und Walter Schnaffs soll ihm sein Jugendfreund, Robert Pinchon, den Anstoß gegeben haben; für die Maison Tellier soll es nach Pinchon Lapierre, nach E. de Goncourt Hector Malot gewesen sein, für den Horla Porto-Riche. Der Rosier de Mme. Husson soll sich wirklich in Gisors dans l'Eure zugetragen haben; Ce Cochon de Morin geraume Zeit vorher zwischen Evreux und Les Andelys; auch der Vorgang von Maison Tellier, das es übrigens in Rouen gab, in Quincampoix, drei Stunden von der Stadt.

Fast alle großen Erzähler haben auf dieselbe Weise geschaffen. Gewiß schöpft gelegentlich jemand ganz aus sich. Er lustwandelt, und plötzlich dort oben in den Baumkronen steht ein Märchen, ein Traum, ein Menschendrama und wiegt sich mit den Ästen auf und ab. Aber die meisten und vielleicht die besten kleinen Erzählungen sind angeregt durch irgend eine Wirklichkeit des Lebens oder der Literatur. Eine Geschichte, die lange unbesehen von Hand zu Hand ging, gelangt plötzlich an ihren Meister. Er entdeckt den springenden Punkt an ihr, das Psychologische, das, was über den Stoff hinausweist.

Bocaccio hat so geschaffen und die zahlreichen italienischen Novellisten; die lange Reihe der französischen Erzähler von der Königin von Navarra, Anthoine de la Sale und den Contes von Lafontaine bis zu Diderots Bijoux indiscrets, Balzacs Contes drôlatiques und so weiter; Chaucer; die Verfasser der deutschen Schwänke und Fastnachtsscherze bis zu Reuter, der vielleicht mehr als alle Vorgänger aus dem Volksmunde nahm. Ganze Serien von Geschichten lassen sich aus dem ungeheuren Bestand dieser Erzählungs-Weltliteratur loslösen, die zum großen Teil schon aus dem Orient herüberkommt und deren mündliche Verbreiter schon im frühen Mittelalter vielfach die überall herumkommenden, die schwatzenden und pointierenden Juden gewesen sind. Einer nach dem anderen übernimmt denselben Stoff und erzählt ihn etwas anders, versieht ihn mit neuen Spitzen und Nuancen und beweist, wennschon er stofflich nichts Neues bei-

gebracht hat, allein durch die Art seiner Formulierung, durch die Kunst seiner Erzählung sein Dichtertum.

Auch vor Maupassant hat man in Frankreich über Fabliaux gelacht, wie vielleicht nirgend mehr auf der Welt. Dennoch beginnt mit ihm, so sehr er im Zusammenhange mit dem Geist der französischen Literatur steht, ein ganz neuer Abschnitt. Die Kunst fast all seiner Vorgänger auf dem Gebiete der kurzen Novelle und des Fabliau erschöpft sich in der Herausarbeitung des Vorganges an sich, des entweder putzigen oder merkwürdigen Ereignisses. Maupassant ist der erste, der in die kleinste Erzählung das warme, moderne Leben mit all seiner Farbe, mit all seiner Bewegung hineinscheinen läßt. Bei den Früheren ist Mann Mann und Weib Weib. Sie sind wesentlich nur als Geschlechter empfunden. Man merkt kaum die Standesunterschiede; zu schweigen von der differenzierteren Persönlichkeit. Man könnte mit nur wenig Verschiebung die meisten Geschichten bequem aus einer Sphäre in die andere verlegen. Immer noch, wie bei den spät-mittelalterlichen Schnurren-Erzählern sind es im Grunde „der" Geistliche, „der" Müller, „der" fahrend Schüler, „das" liederliche Eheweib und „die" Courtisane, denen die beschriebenen Abenteuer begegnen. Zur Not macht es ein wenig Unterschied des Tons, ob sich etwas in höfischer Gesellschaft oder unter Bauern ereignet. Bei Maupassant stehen überall aufs feinste individualisierte Menschen da, auf knappstem Raume klar gekennzeichnet. Über die ulkige oder bloß anziehende Begebenheit hinaus ist alles in die wärmste Atmosphäre

einer greifbaren Wirklichkeit getaucht. Ein lebensvoller Weltausschnitt enthüllt sich. Das ist es, wodurch sich noch sein kleinstes Fabliau fast unverkennbar über die Masse hinaushebt.

Nicht sehr früh beginnt Maupassants prosaische Tätigkeit. Als junger Mensch glaubt er sich zunächst schuldig zu sein, in Versen zu erzählen. Aus der ganzen Vorbereitungszeit bis 1880, bis zum Erscheinen von Boule de suif, sind bisher nur vier Novellen bekannt, die unter Pseudonymen in der Zeitschrift La Mosaique und einem Almanach erschienen sind. Der Dreiundzwanzigjährige sendet seiner Mutter eine Skizze im Geschmack der Contes du Lundi, und bittet sie, ihm Novellenstoffe zu senden: er denke sie auf dem Marineministerium auszuführen. Er schreibt ihr im folgenden Jahre (1875), er arbeite an Szenen aus dem Bootfahrleben, sowie an einer anderen Novellenreihe, für die er bereits sechs Stoffe habe, „Große Armseligkeiten kleiner Leute". Er spricht auch von einer im Manuskript vorhandenen langen Novelle Heraclius. Er ist jedoch, wie seine Briefe und gelegentlichen Auslassungen beweisen, in den folgenden Jahren von seinem Dienst auf dem Ministerium, der ihn von neun Uhr bis sechs oder sechseinhalb fesselt, durch journalistische und dramatische Pläne, die seine Abende mit Beschlag belegen, sowie durch sein Bootfahren und das „Leben" so vollauf besetzt, daß er zu keinen novellistischen Leistungen gelangt. Erst von Boule de suif an ergießt sich der Strom seiner

Erzählungen unaufhaltsam, ergiebig, um nicht mehr zu versiegen.

Es ist nicht möglich, eine chronologische Folge herzustellen, die einen inneren Wert hätte. Man kann die Novellen nach dem Datum ihrer ersten Veröffentlichung ordnen; meistens ist die Zeit des Erscheinens auch die der „letzten Hand". Aber sie ist keineswegs immer die der hauptsächlichen Abfassung. Oft ist eine fertig gestellte Novelle nur die Beendigung einer vor Jahren begonnenen Arbeit. Yvette zum Beispiel, die 1885 veröffentlicht wird, erscheint als erster Entwurf, Yveline Samoris, schon am 20. Dezember 1882. Zwei der erwähnten vier Novellen der Frühzeit, La main d'un écorché und Le mariage du lieutenant Laré sind in dem weit späteren La main und Les idées du Colonel erst ausgearbeitet. Zuweilen lag eine Geschichte bis auf wenige Einzelheiten vollendet vor, und nur diese wurden eines späteren Tages hinzugefügt. Überdies ist die Zeit der voll entfalteten dichterischen Tätigkeit Maupassants, die Zeit von 1880 bis 1890, so kurz, daß es Willkür wäre, abgesehen von der einen Entwicklung zur größeren Vergeistigung hin, in ihr eine bestimmte Kurve aufweisen zu wollen.

Die einzig mögliche Anordnung ist die nach dem Inhalt, die Scheidung in verwandte Gruppen. So läßt sich das ungemeine Stoffgebiet Maupassants wenigstens in seiner Reichhaltigkeit überblicken, und man erkennt klarer die Zusammenhänge mit seinem Leben. Manche Novelle schillert freilich so mannigfach, daß man sie unter verschiedene Gesichtspunkte zu bringen vermöchte. Und im

ganzen ist zu bekennen, daß es selbstverständlich den kurzen Würdigungen der folgenden Kapitel nicht gelingen kann, das reiche Leben der kleinen Kunstwerke mit wenigen Zügen einzufangen. Was an Gesamtübersicht gewonnen wird, muß an Fülle des einzelnen eingebüßt werden.

Wenige von den Novellen sind hier unberücksichtigt geblieben, da es in den von Maupassant selbst gesammelten Bänden nicht viele gibt, die nicht zum mindesten einen kurzen Hinweis lohnten. Ausgeschlossen habe ich die ganz in Widerspruch zu Maupassants Willen herausgegebenen Nachlaßbände Le Père Milon und Le Colporteur. Nur wo ein Blick auf sie sein Schaffen illustrieren konnte, sind sie herangezogen. Am Maße des Dichters selbst gemessen, sind sie größtenteils recht schwach und sollten nach seiner unbezweifelbaren Absicht als abgeschlossene Werke nicht in Betracht kommen. Denn alle waren lange Jahre vorher, meistens schon zu Anfang der achtziger Jahre, in den Zeitungen erschienen. Hätte Maupassant eine Veröffentlichung in Buchform gewollt, so hätte er sie längst selbst vollzogen. Er dachte sie entweder umzuarbeiten oder überhaupt fallen zu lassen. Es bedeutet eine Pietätlosigkeit, von diesem Autor, der eine schier beispiellose Strenge gegen seine Erzeugnisse besaß, der eine ihm selbst matter erscheinende Novellensammlung mit dem kritischen Titel La main gauche (Linkerhand) versah und der sogar späterhin bedauerte, die doch so charakteristische Sammlung seiner Gedichte herausgegeben zu haben — von diesem Autor irgendwelche Nachlaßbände,

ohne nähere Kennzeichnung, als gleichwertig mit den übrigen Bänden herauszugeben. Doppelt unbegreiflich, da es die kluge, feine Mutter Maupassants war, die ihre Einwilligung dazu gab!

Seltsame Begebenheiten

Bei diesem „Ideen"-haltigen Schriftsteller begegnet eine Reihe von Erzählungen, aus denen ein sogenannter „höherer Sinn", eine zusammenfassende Grundanschauung nicht zu erschließen ist. Es sind Merkwürdigkeiten, absonderliche Fälle. Der Erzähler stellt sich mit weiten, offenen Augen vor die Schöpfung und staunt. Das alles ist möglich! Das gibt es in der Welt!

Das umfangreiche Monsieur Parent geht auf ein weites menschliches Gebiet. Ein gutmütiger Ehemann, fast schon verschüchtert von seinem ständig hadernden Weibe, kommt dahinter, daß dieses ihn mit seinem sogenannten besten Freunde seit Jahren betrogen hat. In der Wut verrät es ihm das Dienstmädchen. Die Bestätigung erhält er am selben Abend. Er wirft beide auf der Stelle zum Hause hinaus. Im letzten Augenblick noch, aus einem instinktiven Trieb heraus, tödlich zu verletzen, versetzt ihm die Frau die Kunde, ihr „gemeinsames" Kind sei das des „Freundes". Sofort überliefert der Betrogene ihr auch das Kind. Nun beginnt für ihn eine lange Zeit des unwirschen Junggesellenlebens, des öden Wirtshausdaseins — nur belebt durch den Gedanken an das Kind, das er

unsagbar geliebt, und durch die quälendsten Zweifel, ob seine Frau zuletzt die Wahrheit gesagt hat. Vielleicht log sie nur aus Rache, nur aus dem Willen heraus, ihn zu verwunden. — Nach über zwanzig Jahren trifft er die zwei Verräter mit dem Kinde zufällig in St. Germain. Alles, was er so lange mit sich herumgetragen, kocht in ihm auf. Er gibt sich der „Familie" im Gehölze zu erkennen und offenbart alles in Gegenwart des Sohnes. Vor allem verlangt er endlich zu wissen: War dieser sein Sohn oder nicht? In Scham und Bestürzung muß die Mutter schweigen — sie kann es endgültig offenbar selber nicht sagen — und der Betrogene, Verlassene und halb schon Verzweifelte triumphiert: „Sie weiß es nicht . . . Himmel . . . sie schlief mit allen beiden! . . . Oh, oh! niemand weiß es . . . niemand . . . Wer weiß denn auch so etwas? . . . Auch du wirst es nicht wissen, mein Junge, wirst es ebensowenig wissen, wie ich . . . niemals . . . Frage sie . . . sollst sehen, sie weiß es nicht . . . Ich nicht . . . er nicht . . . du nicht . . . niemand weiß was . . . du hast die Wahl . . . Freilich! du kannst wählen . . . ihn oder mich . . . Wähle also . . . Guten Abend . . . Schluß. . . . Wenn sie dir's doch noch sagen sollte, so benachrichtigst du mich wohl, Hotel des Continents, nicht wahr? . . . Würde mich freuen, davon zu hören . . ." Er fährt mit dem nächsten Zuge nach Paris zurück, das er all die Jahre nicht verlassen hat und verfällt aufs neue seinem Wirtshausleben . . .

Der Aufbau der Geschichte, insbesondere der Streitszenen, ist meisterhaft. Und aus dem Ganzen klingt die

skeptische Frage heraus: War's nicht vielleicht besser, der Mann erfuhr von dem ganzen Betruge nichts? Und blieb in seinem ahnungslosen Frieden?

Auch in dem kleinen Le petit wird die Untreue einer Frau durch das Dienstmädchen in einem Anfall von Wut verraten. Hier geschieht es erst nach dem Tode der Frau. Und der Witwer, der erkennt, daß auch das hinterbliebene Kind nicht das seinige ist, erhängt sich.

In ganz besonderer Weise entdeckt sich die Untreue einer Frau, die mit ihrem Manne musterhaft glücklich lebte, nach ihrem Tode in Les bijoux. Sie hat sich all ihr Leben gern geschmückt, mit Edelsteinen, Perlen —: unechten, hat ihr Mann, ein kleiner Beamter, stets angenommen. Als Witwer entdeckt er, daß die Schmucksachen echt sind . . . Er ist in Geldverlegenheit, will den „Plunder" für ein paar Franks verkaufen — und erhält zweihunderttausend Franks. Er muß den Zusammenhang schnell begreifen. Aber angesichts des ihm plötzlich zufallenden Vermögens tröstet er sich leicht, nimmt aufs neue ein Weib, das ihn dann recht unglücklich macht . . .

Vielleicht war ihm diese letzte Frau sogar treu! Jedenfalls begegnet bei Maupassant, wie in den beiden letzten Geschichten, häufig der psychologisch feine Zug, daß es gerade die ungetreuen Gattinnen waren, die ihren Männern das Leben aufs höchste verschönten.

In L'ordonnance hat sich eine junge Frau im Bade ertränkt. In einem nachgelassenen Briefe beichtet sie ihrem um vieles älteren Manne, einem Obersten, daß ihre Beziehungen zu einem andern Offizier vom Burschen des

Obersten entdeckt worden seien. Sie habe schließlich, um das Schweigen des Kerls zu erkaufen, sich diesem selbst hingeben müssen . . . Das habe sie in den Tod getrieben. — Der Oberst erzwingt von dem Burschen den Namen des erwähnten Offiziers . . . knallt dann den Burschen auf der Stelle nieder.

Um reine Merkwürdigkeiten handelt es sich in einer Anzahl kurzer Geschichten. In La dot führt ein Neuvermählter seine Frau nach Paris, läßt sie im Omnibus sitzen und brennt selbst mit der Mitgift durch. — In La chambre 11 steigt eine abenteuernde Frau in dem für ihr Rendezvous gemieteten Gastzimmer zu einem Leichnam ins Bett, in dem Glauben, es sei ihr sie schon erwartender Geliebter. — In Rose erzählt eine Frau, sie habe einmal eine ganz besonders delikate Kammerzofe gehabt; diese habe sich dann als verkleideter Verbrecher entpuppt. — In La Confession beichtet eine Sterbende ihrer Schwester nach einem langen, gemeinsam vollbrachten Leben, daß sie als zwölfjähriges Mädchen ihr ihren Verlobten umgebracht habe. Sie liebte ihn selbst und gönnte ihn jener nicht. — In Une ruse ist der Geliebte im Schlafzimmer einer Frau gestorben, die ihren Mann in ein paar Stunden zurückerwartet. Mit Hilfe des Arztes gelingt die Vertuschung. — In Le testament hat jemand nach Verlesung des Testaments seiner Mutter, in dem diese sich offen zu ihrem Geliebten, ihrem „Gatten vor Gott“, bekennt, den Namen dieses Geliebten, seines „natürlichen“ Vaters, angenommen. — In Le trou zanken und schlagen sich zwei Männer und zwei Weiber

um einen Angelplatz. Der eine Mann fällt dabei ins Wasser. In der Hitze des Gefechts achten die andern drei nicht viel darauf und lassen ihn, gewissermaßen aus Versehen, ertrinken. Die Erzählung wirkt komisch, weil der ernste Tod fast als Gleichgültigkeit neben der Wichtigkeit der Angelei behandelt wird.

Le champ d'oliviers gibt wieder ein weiter ausgreifendes Gemälde. Ein Edelmann ist nach Enttäuschungen in der Liebe Geistlicher geworden. Auch ihm, wie Monsieur Parent, hat seine Geliebte, als er sie über ihrer Untreue ertappte und er nahe daran war, sie, mitsamt dem Kinde, das sie unter dem Herzen trug, zu töten, im letzten Augenblicke zugerufen, das keimende Leben sei das „des andern". — Jetzt lebt er als älterer Vikar in einem einsamen Ort der Provence. Er hat nie mehr von jenen Jugenddingen gehört. Plötzlich taucht ein strolchmäßig gekleideter Mensch in seiner Wohnung auf — es ist sein Sohn von jener Frau, die nur, um sich vor ihm zu retten, damals gelogen hat. Er ist im Begriff, für den Menschen alles mögliche zu tun, da muß er erkennen, daß dessen Inneres seinem Äußeren entspricht: der Bursch ist ein Schuft von Natur. Die Empörung des Vikars über die ganze sich vor ihm enthüllende Gemeinheit des Menschen, der sich seinen Sohn nennen darf, läßt es zum Handgemenge kommen. Der Priester, von Natur ungewöhnlich stark, hat den Lumpen völlig in seiner Gewalt — aber ein Augenblick des Nachsinnens während der Dunkelheit, die schnell hereingebrochen ist, bringt ihm auf einmal sein ganzes unglückliches, mißratenes Leben vor

Augen und er entleibt sich selbst. Der betrunkene „Sohn“ wird schlafend neben der Leiche gefunden. Man hält zunächst ihn für den Mörder. — — Die Schilderung des verkommenen Kerls, die Steigerung der Szenen sind erstaunlich.

„So ist das Leben“

Gewöhnlich rückt sich der vorgeführte Lebensausschnitt dem Dichter unter irgend einen weiteren Gesichtspunkt. Der Einzelfall tritt in eine größere Perspektive, blickt vielsagend über eine Menge seinesgleichen hinweg, kommt in Beziehung zu irgend einem allgemeineren Sinn oder Unsinn. Selten gibt ein Novellist das Leben so sehr in seiner vollen Farbigkeit, in der Fülle der kleinen Züge, der schillernden Nuancen, und ist doch zugleich so voll von dem, was man sich gewöhnt hat, „Idee“ zu nennen, den herausschälbaren geistigen Kern des Ganzen.

Manche Geschichten malen in ihrem Verlaufe nur die Ebenmäßigkeit des Daseins, die grandiose Sorglosigkeit und Gleichgültigkeit im Lauf der Ereignisse, welche über Tod und Leben und verwöhnte menschliche Empfindung achtlos hinwegschreiten.

In Hautot père et fils beichtet ein Witwer seinem Sohn auf dem Sterbebette, daß er eine Maitresse hinterlasse. Er trägt ihm auf, ausgiebig für sie zu sorgen. Der Sohn sucht das Mädchen auf, bei dem er noch ein Kind, das Kind seines Vaters, vorfindet. Er vergißt im

Gespräch mit ihr beinahe, daß sie „nur“ eine Maitresse war; beide begegnen sich in dem Gedanken an den Verstorbenen, und der Besucher scherzt schon fast mit dem Kleinen, seinem Halbbruder. Die gemeinsamen Beziehungen nähern sie einander so, daß fortan auch der Sohn, wie sein Vater, jeden Donnerstag zu dem offenbar höchst gutartigen Mädchen kommt. Delikat steht im Hintergrunde der nicht direkt ausgesprochene Gedanke, daß mit der Zeit vielleicht auch sonst der Sohn der Nachfolger des Vaters werde . . .

Es liegt Stoizismus in der Geschichte, etwas Versöhnt-Ruhiges — trotz der äußersten Gewagtheit des letzten Motivs, das freilich nur wie ein Ahnen herüberschwingt. Die sogenannten „Schicksale“ sind der Aufregung nicht wert. Hinter dem Tode steht verjüngt das Leben mit den stets neuen, ihr Recht in sich selber tragenden Forderungen!

Das ist hier gallisch-leicht gewendet. Fast noch leichter in La roche aux guillemets. Ein sehr erpichter alter Jäger, der auf der Bahn seinen plötzlich verstorbenen Schwiegersohn im Sarge mit sich führt, macht auf der Durchreise bei seinem alten Jagdrevier Halt, um, wie alljährlich um diese Zeit, mit den versammelten Kumpanen ein paar Tage Lummen zu schießen. Den Sarg läßt er unterdessen auf dem Bahnhofe stehen . . .

Fast mehr noch beobachtet Maupassant die Kleinlichkeit und Banalität des täglichen Da-

seins, die Erbärmlichkeit und Nichtigkeit der Interessen, in denen es bei so vielen ganz verfließt. Es sind wahrscheinlich Geschichten dieser Richtung, die den von ihm schon Mitte der zwanziger Jahre geplanten Zyklus „Große Armseligkeiten kleiner Leute“ bilden sollten.

In Une famille findet jemand einen Freund, mit dem er einst in allen Geistesangelegenheiten einig war, bei einem Besuche nach Jahren als völlig verbauerten Ehemann einer braven, banalen Provinzdame wieder. Sein Horizont sind das Kinderzeugen und die kleinlichsten Personalien der in seinem Neste ihm zunächst stehenden Bekannten geworden. Der Besucher erlebt eine Tischszene, in der sich die gesamte ehrenwerte Familie, der ehemalige Freund an der Spitze, über den senil gewordenen Großvater amüsiert, an seinen kindischen Begierden und Gewohnheiten ihr Mütchen kühlt . . . Eine Atmosphäre von erdrückender Gewöhnlichkeit!

Le parapluie schildert die geizige Frau eines kleinen Beamten, die ihren Mann überall durch ihre Knickerigkeit blamiert. Eines Tages kommt sie auf den Gedanken, einen von den Bureaugenossen ihres Mannes aus Schadenfreude angebrannten Regenschirm bei der Feuerversicherung zu reklamieren. Auf ihr Drängen wird ihr endlich ein neuer Überzug des Schirmes bewilligt. Da begibt sie sich plötzlich in eines der feinsten Geschäfte, bestellt vom besten Stoffe. „Auf den Preis kommt es mir nicht an!“ . . . Wunderbar ist der Hauch von Armseligkeit über dieser windigen Weibesseele getroffen.

In La parure darbt sich eine Beamtenfamilie durch ein halbes Leben, um den Preis eines prächtigen Schmuckes zurückzuzahlen, den die Frau auf dem Nachhausewege von einem Feste beim Minister verloren hat. Der Schmuck war von einer Freundin geliehen; sie haben ihn dieser stillschweigend durch einen ganz ähnlichen ersetzt. Als beim Juwelier alles bezahlt ist, gesteht bei einer zufälligen Begegnung die Frau der Freundin den Fall ein und — muß erfahren, daß der Schmuck unecht war! — über zehn Jahre der Entbehrung in der Blütezeit des Lebens um eines Irrtums und um der Gebundenheit dürftiger Verhältnisse willen! — Die Sphäre des Beamtentums wählt Maupassant öfters unter dem bezeichneten Gesichtspunkte: Er hat in ihm einen ganz besonders günstigen Nährboden für die Versimpelung des Individuums, für die Verelendigung seiner Interessen gesehen. Auch En famille gibt ein Stilleben kleinlichen und gewöhnlichen kleinen Beamtentums.

In En mer muß ein Fischer seinen Arm wesentlich deshalb einbüßen, weil er nur mit Verlust des Netzes, des großen, teueren, am Boote befestigten Fangnetzes, zu retten wäre! Die Geschichte zeichnet im übrigen, ähnlich den Bauerngeschichten, die Härte des Seemannsschlages, der im ständigen Zusammenleben mit den Elementen, im ständigen Kampfe mit ihnen, fast empfindungslos gegen das Leben und die Schmerzen des einzelnen geworden ist . . .

Eine ganze Reihe von Geschichten spiegelt die Macht äußerer Verhältnisse, der Lebensbedingungen wieder. Sie kehren die Begriffe um, machen aus gut böse, aus böse gut.

Einen Bekannten von früher, L'ami Patience, findet jemand in einer Provinzstadt als Inhaber eines Bordells wieder. Das Bewußtsein, reich und wohlhabend geworden zu sein, hat ihn ganz vergessen lassen, auf welche Weise er es geworden ist. Er zeigt dem Besucher voll Stolz sein Haus und schließt: „Und denk dir, daß ich mit nichts angefangen habe ... nur mit meiner Frau und Schwägerin."

In Beamtenkreise führt wiederum L'héritage, Maupassants umfangreichste Novelle. Wundervoll sind die täglichen Reibereien auf dem Bureau gezeichnet, die kleinen, zuweilen recht derben Possen, die einer dem anderen spielt, die Mischung von Streberei und Schadenfreude in der Behörden-Atmosphäre, die Maupassant während seiner eigenen, etwa neunjährigen Beamtenzeit genügend kennen lernte. Die Hauptentwicklung der Geschichte aber ist durch ein seltsames Testament bedingt, das gleich einem Verhängnisse über einer Familie schwebt. Die Schwester eines der Subalternbeamten, die im Laufe eines galanten Lebens ein großes Vermögen „verdient" hat, vermacht ihre gesamte Hinterlassenschaft den — Nachkommen ihrer Nichte. Bisher aber ist die Nichte kinderlos. Der Vater, eben jener Subalternbeamte, hat sie an einen strebsamen, in seiner Karriere hoffnungsvollen jungen Beamten verheiratet, der indessen als Mann in keiner Weise geeignet scheint, dem sowohl vom

Testament, wie nunmehr auch von Vater und Tochter in ihn gesetzten Vertrauen zu entsprechen. Somit stehen alle Beteiligten, denen von dem Zeitpunkt der Nachkommenschaft an der Nießbrauch des Vermögens der Tante zusteht, völlig unter dem Banne der Kinderfrage. Mit prachtvollen Einzelzügen wird geschildert, wie alles in ihrem Zusammenleben seine Richtung gegen diesen einen Punkt hin nimmt, wie diese Menschen sich gut oder schlecht behandeln, je nachdem die Hoffnung auf das Kind steigt oder fällt. Ihr gesamtes Urteil über Handlungen und Verhältnisse wird durch dieses Vermögen gefärbt, das tantalisch über ihnen hängt, immer nahe und immer fern. — Der Zeitpunkt, da das Vermögen verfällt, rückt indessen mehr und mehr heran. Durch eine ärztliche Untersuchung wissen die beiden Gatten, daß die Schuld an der Ergebnislosigkeit ihrer ehelichen Bemühungen zum mindesten nicht an der Frau liegt. Soll also die Bedingung des Testaments noch zur rechten Zeit erfüllt werden, so bleibt nichts übrig, als daß die Frau es einmal mit einem anderen, als ihrem Manne, versucht. Das geschieht. Und was alle legitimen Anstrengungen nicht erreicht haben, gelingt spielend den illegitimen . . . Wundervoll ist in diesen letzten Szenen das Verhalten der Beteiligten gezeichnet. Alle wissen genau Bescheid und können um des Zieles willen doch nichts anderes machen, als sich dem beschämenden Zustande schweigend fügen. Die Frau tut es gleichsam unter gelassenem Achselzucken, der Vater als heimlich kuppelnder Helfershelfer, der Mann mit ahnungsvoll-nervöser Konnivenz. Prachtvoll ist dann

wiederum, wie der Liebhaber, nachdem er seine Schuldigkeit getan, von der Frau abgedankt wird — o, sie ist eine ehrbare Person! Ihr Mann bezeugt ihr seine unendliche Dankbarkeit; ihr Vater hat schon vorher angefangen, den Ersatzmann mit einer blinden Wut zu hassen. Zum Schluß aber zeigt sich die behäbige Gattin, Mutter und Erbin noch einmal bengalisch beleuchtet, als sie bei gegebener Gelegenheit auf die pflichtvergessenen Weiber schmählt, die Schande über ihre Familie brächten und so weiter. Ein großartiges, bis ins Feinste ausgemaltes Bild von der Komödie der Welt!

Diese Komödie gestaltete sich Maupassant zu vielen Malen. Der alte Marquis de Fumerol, aus berühmtem Geschlecht, hat sein Lebtag mit Weibern gelebt und sich den Teufel um die Religion gekümmert. Seine Familie aber will, um den Radikalen und Freidenkern keinen Triumph zu gönnen, ihn nicht ohne die „Segnungen der Kirche" sterben lassen. So wird dieser „Gottlose" in seiner Todesstunde, ohne daß er irgend ein Bewußtsein davon hat, von seinen Angehörigen unter Beihilfe eines Pfaffen zum „reuig Bekehrten" vergewaltigt . . . „So steht es mit allen Bekehrungen ‚in extremis'," ruft einer, der die Geschichte hört, aus.

La confession de Théodule Sabot führt den Tischler eines Dorfes vor, der sich stets einen Jux daraus gemacht hat, Kirche und Priester zu ärgern. Plötzlich schwenkt er um und lebt nach den kirchlichen Vorschriften — es handelt sich darum, einen lohnenden Auftrag von der geistlichen Behörde zu erhalten!

In La Confession (Toine) hat jemand sein Leben lang für außerordentlich korrekt gegolten. „Er hatte nie ein Wort gesagt, das nicht musterhaft war, nie ein Almosen verabreicht, ohne es mit einem guten Rat zu begleiten, nie die Hand ausgestreckt, ohne den Anschein eines Segenspendenden zu erwecken.“ Um sein Gewissen zu erleichtern, bekennt er in einem hinterlassenen Schreiben, daß er einstmals der mittelbare Urheber vom Tode seines eigenen natürlichen Kindes gewesen sei . . .

Umgekehrt gerät ein Landbewohner (La ficelle) unter für ihn allerdings belastenden Umständen in den Verdacht, einen Betrug begangen zu haben. Trotzdem die äußeren Umstände seine Unschuld beweisen, hält man ihn seinem ganzen Charakter nach doch zeitlebens für den Spitzbuben Er ärgert sich allmählich zu Tode.

Hierher gehört auch die Episode aus La Maison Tellier, da die öffentlichen Mädchen vom Priester in der Kirche als besonders begnadete Gläubige gefeiert werden.

Nicht selten greift das Leben als das geradeswegs Aktive ein, das die Menschen in irgend einer Hinsicht ad absurdum führt, sie ironisiert und zum Besten hält. Man könnte es S ch i ck s a l nennen. Der Gang der Ereignisse ist gewissermaßen die Macht, die außerhalb des Einzeldaseins steht, die es auslacht und verhöhnt, die ihm ins Gesicht schreit: Was willst du Armes, mit deinen wichtigtuerischen Plänen! Ich zerbreche sie durch eben das, durch welches du sie erreichen willst . . .

In dem köstlichen A cheval ist einem Edelmann, der, als Beamter, in den bescheidensten Verhältnissen lebt, gerade ein außerordentlicher Verdienst zugefallen. Er will also sich und seiner Familie einmal ein besonderes Vergnügen bereiten. Halb in Erinnerung an frühere Tage, halb auch, um sich ein wenig aufzuspielen, arrangiert er eine Landpartie, die Familie im Wagen, er selbst zu Roß. Prachtvoll ist inmitten der Vorbereitungen und Anstalten, sowie während der Partie, die innere Befangenheit des Mannes gezeichnet, seine deklassierte Unsicherheit. Auf dem Rückwege über die Champs-Elysées, inmitten des bewegtesten Spätnachmittagtreibens von Paris, kommt denn auch das Unglück. Des Reitens entwöhnt, vermag der Mann seinen Gaul nicht mehr zu zügeln; er reitet ein altes Weib über den Haufen. Er läßt es ins Hospital schaffen. Dort gefällt es dem Frauenzimmer so gut, daß es länger und länger bleibt, unter der ständigen Behauptung, innere Schmerzen zu haben. Der ganze außerordentliche Verdienst ist dahin, völlig zu schweigen von dem vereitelten Vergnügen. — Sozial-wehmütige Ironie liegt darin, wie diesen Menschen in den kleinen Verhältnissen eine ihnen wohl zu gönnende Freude bitter vergällt wird. Fast verschwindet dagegen der Spott, mit dem die Befriedigung ihrer kleinen Eitelkeit in öffentlicher Blamage endet.

Nach der Moral-Seite geht die Ironie von En wagon. Ein Abbé wird von besorgten drei Müttern nach Paris geschickt, um ihre drei Söhne, die dort erzogen werden, ungefährdet von den in den Eilzügen fahndenden

Abenteurerinnen, in die Ferien heimzuholen. Gerade in das Coupé aber, das der Abbé mit aller Vorsicht aussucht, steigt eine von ihrer Mutter bis zum Bahnhof begleitete, hochanständige junge Frau, der das Malheur zustößt, während der Fahrt niederzukommen. Der Abbé muß ihr behilflich, die drei Jungen wohl oder übel Zeugen sein . . . Eine prachtvolle Ironisierung erzieherischer Über-Ängstlichkeit.

Innerlich verwandt ist Le rosier de Madame Husson. Eine tugendstrotzende alte Dame eines kleinen Ortes setzt einen Tugendpreis von fünfhundert Franks aus. Da sich unter den Mädchen nach Hörensagen keine würdige Anwärterin befindet, so hält man unter den Männern Umschau. Man verfällt auf einen scheuen, schüchternen Jüngling, dem zu Ehren das große Tugendfest veranstaltet wird. Zum ersten Mal betrinkt er sich und findet fortan Geschmack daran. Er geht noch am selben Abend auf Grund der ausgezahlten fünfhundert Franks nach Paris, wird ein unverbesserlicher Säufer und stirbt im delirium tremens . . . Der Preis für seine Tugend war der Ausgangspunkt des Lasters.

In dem Geldmotiv ähnlich ist Les 25 Francs de la supérieure. Ein Knecht, der soeben aus dem Hospital entlassen wird, erhält von der Oberin wegen seiner bewiesenen Brauchbarkeit und Lustigkeit zum Abschied fünfundzwanzig Franks. Sofort betrinkt er sich und bricht in seiner Ausgelassenheit in einem Bordell ein Bein. Indirekt also durch die Folgen der fünfundzwanzig Franks kehrt er in das Hospital zurück, das er soeben

erst verlassen hat. Hier allerdings sieht man seiner Einlieferung, wegen seiner allgemeinen Verwendbarkeit und stets aufheiternden Ulkstimmung, mit aufrichtiger Freude entgegen.

In Nuit de Noël will sich jemand einen still vergnügten Weihnachtsabend machen. Er ladet ein gefälliges Mädchen in seine Wohnung, so recht nach seinem Geschmack: dick und rund. „Das Gesicht ist der Nachtisch — das übrige . . . der Braten", ist sein Wahlspruch. Plötzlich — bald nachdem sie gegessen — kommt sie nieder; ihre „Rundheit" hatte ihre guten Gründe. Wohl oder übel muß er sie während der nächsten Wochen bei sich behalten. Sie betet ihn an; aber als sie wiederhergestellt ist, ist sie dürr wie eine Katze.

Ganz ins Graziös-Übermütige führt Un coq chanta. Ein normannischer Edelmann hat es endlich erreicht, daß die Frau, die er lange liebt, sich seiner erbarmt. Am Abend eines Jagdtages, voller Jägerlust und Strapazen, darf er zu ihr kommen. Als er, hingestreckt auf den weißen Linnen, sie erwartet — sie macht im Nebenzimmer noch die letzte Toilette — schwinden ihm mehr und mehr die Sinne . . . er erwacht am nächsten Morgen neben ihr über dem ersten Hahnenschrei. Sie, die die Nacht über nicht geschlafen, ruft ihm überlegen zu: „Es ist nur ein Hahn, der kräht. Schlafen Sie weiter, verehrter Herr, das geht Sie nichts an."

In Mon oncle Sosthène will sich ein Neffe mit seinem Onkel, einem bornierten sogenannten „Freidenker", einen Scherz machen. Der Onkel demonstriert wieder

einmal gegen die Kirche, indem er am Karfreitag, möglichst sichtbar vor den Scheiben eines Restaurants, ein schweres Diner herunterißt. In seiner folgenden Bezechtheit wird ihm sehr übel. Der Neffe schickt ihm aus Ulk einen Jesuitenpater. Aber diesem gelingt es tatsächlich, den Onkel von dem „freidenkerischen" Aberwitz zu seinem dogmatischen Kauderwelsch zu bekehren. In weiterer Folge enterbt der Onkel sogar den Neffen.

Un Lâche führt eine psychologische Entwicklung vor: Jemand erschießt sich aus Angst vor einem bevorstehenden Duell.

In L'épreuve kommt ein Ehepaar, durch Müßiggang sehr reizbar geworden, in Wortwechsel. Sie: alle Männer sind gleich dumm, wenn es sich um ihre Frauen handelt . . . Er: Wenn die Frau ihren Mann betrügt, das sollte der Mann nicht merken? Mich könnte in dem Punkt keine täuschen! Sie: Du bist genau so dumm wie die andern! — Aus dem Auftritt bleibt bei dem Mann ein Verdacht zurück. Er wühlt und wühlt in der Vergangenheit, bis er plötzlich auf einen Freund stößt, mit dem sie einst sehr verbunden waren, der dann, seit einem Zerwürfnis mit seiner Frau, nicht mehr bei ihnen verkehrte. Durch die Vorspiegelung, seine Frau habe ihm verziehen, bewegt er den Freund plötzlich, von neuem in sein Haus zu kommen. Und in der unvermuteten Begegnung von Frau und Freund erkennt der beobachtende Mann instinktiv, daß diese beiden ihn einstmals betrogen haben müssen . . .

In Aux champs wird zwei bäuerlichen Familien

von einem vornehmen und reichen kinderlosen Ehepaar der Antrag gemacht, eines von ihren Kindern gegen hohen Entgelt zur Erziehung und Adoption abzutreten. Die eine Bäuerin weigert sich in Ekstase der Mutterliebe; die andere geht darauf ein. Nach langen Jahren, an seinem Mündigkeitstage, besucht der fortgegebene Sohn, hübsch und wohlerzogen, seine wahren Eltern. Als der zurückbehaltene Sohn aus der anderen Familie, dem seine Erzeugerin oftmals von ihrer standhaften Mutterliebe und so weiter erzählt hat, jenen reich und blühend vor sich erblickt, macht er den Seinigen die heftigsten Vorwürfe. Er wähnt sich um sein Glück betrogen und verläßt sie zur selben Stunde.

Schon in der letzten Geschichte liegt eine grimme Härte. Wie weh und bitter ist die Enttäuschung der Mutter, die einst aus einer Art Liebe gegen den Sohn gehandelt hat und nun sehen muß, daß die Macht äußerer Umstände ihr gut Gewolltes, ihr bestes Gefühl zu schanden macht! Ins Brutal-Grausame aber führen andere Geschichten. Der Mensch ist der Spielball des Lebens. Er muß es darauf ankommen lassen, wohin es ihn wirft. Die Umstände machen nicht selten alles Streben zunichte.

In Madame Baptiste ist die Tochter eines reichen Kaufmanns als Kind von einem Knechte vergewaltigt worden. Durch ihre ganze Jugend hängt ihr das nach; man weicht von ihr wie von einer Verpesteten. Später

wagt es ein Rechtschaffener, sie trotz ihres Schicksals zu heiraten. Sie hat soeben begonnen, festeren Fuß in der Gesellschaft zu fassen, da wirft ihr ein Schuft gelegentlich einer Feier von neuem ihre frühere, unverschuldete Schande vor . . . Die junge Frau ertränkt sich.

In Le port verbringt ein Matrose, kaum gelandet, nach mehrjähriger Seefahrt ein paar Stunden in den Armen eines Freudenmädchens zu Marseille. Plötzlich erkennt er in diesem seine Schwester wieder . . .

La petite Roque, eine der längeren, ergreifenden Erzählungen, gehört insofern hierher, als ihr Mittelpunkt, der angesehene Maire eines Örtchens, durch die Macht der Umstände, er weiß selbst nicht wie, zum Verbrecher wird. Seit einem halben Jahre Witwer, von Natur gewalttätig, voll herkulischer Kraft, überrascht er an einem drückend heißen, ihm schwer im Blute liegenden Sommernachmittag ein junges Mädchen, halb noch Kind, halb schon zum Weibe erblüht, nackt im Bade. Seiner Sinne nicht mehr mächtig, stürzt er sich auf sie und besitzt sie. Sie beginnt zu schreien; er will sie beruhigen. Er verspricht ihr alles mögliche; sie brüllt noch mehr. In seiner Angst, sie zum Schweigen zu bringen, hält er ihr krampfhaft die Kehle zu. Er denkt gar nicht daran, sie zu töten; aber als er von ihr abläßt, ist sie erdrosselt. Die folgende Entwicklung zeigt ihn als furchtbar von seinen Gedanken und nächtlichen Gesichten gefolterten Mann. Niemand verfällt auf ihn als den Schuldigen. Aber seine Seelenleiden bringen ihn dazu, sich selbst anzuzeigen und, nach einem vergeblichen Versuch, die Selbstanzeige

rückgängig zu machen, sich hoch vom Turme seines Hauses herabzustürzen.

In L'infirme trifft jemand auf der Bahn einen alten Bekannten wieder, dem im Kriege beide Beine weggeschossen sind und dessen Verlobung mit einem schönen, geliebten Mädchen aus diesem Grunde aufgehoben ist. Sie ward inzwischen die Frau eines anderen. Er aber, der Krüppel, ist gerade jetzt auf der Reise zu ihr hin, als guter Onkel, mit einer Anzahl von Paketen für — ihre Kinder . . .

In der Stimmung ähnlich ist La Martine, das zwischen Bauersleuten spielt. Der frühere Verehrer einer Bäuerin kommt gerade dazu, als sie, wegen der Feldarbeiten allein im Hause zurückgelassen, einem Kinde das Leben schenkt. Er hilft ihm zur Welt; dann kommt der Mann zurück, und sie schließen Freundschaft.

Die schneidendsten, die radikalsten Töne findet Maupassant, wenn es sich um die unendliche Traurigkeit und Zwecklosigkeit des ganzen Lebens handelt, um seine Leere, sein graues Elend. Die Geschichten dieser Richtung stehen in Zusammenhang mit seinem intimsten Seelenleben, mit seinem tiefsten Schmerze; wir haben es an anderer Stelle gewürdigt.

In Garçon, un bock! verbringt ein heruntergekommener Graf einen Tag wie den anderen in seiner Kneipe, essend, trinkend, rauchend. Seit einem brutalen Jugenderlebnis — sein Vater mißhandelte einst seine Mutter — ward er so. Er vermag nur noch die Kehrseite der Dinge zu sehen, die furchtbare Gleichgültigkeit

alles Treibens, innerhalb dessen man sich am wohlsten befindet, wenn man sich von besonderen Freuden, wie von Leiden entfernt hält.

In Promenade erhängt sich ein alter Buchhalter eines Abends im Bois de Boulogne, als ihm inmitten des verliebten sommerlichen Geschnäbels ringsumher die Fadheit und Inhaltlosigkeit seines eigenen Lebens deutlicher als je zum Bewußtsein kommt.

Ähnlich in der Stimmung der Daseinsleere ist Regret. Nur daß der alte Herr, der sie empfindet, noch die Erfahrung machen muß, daß es ihm wenigstens nicht an Gelegenheit gefehlt hätte, seinen Erdentagen durch die Liebe einen gewissen Inhalt zu geben. Aus „nonchalance“, aus Mangel an Antrieb, hat er sie verpaßt. Diejenige, die er einst über alles geliebt, gesteht ihm als alte Frau, daß sie sein gewesen sein würde, wenn er es einmal ernstlich erstrebt hätte.

Auf verfehltes Leben läuft auch Mademoiselle Perle hinaus. Ein Findelkind, das in einer Familie Aufnahme gefunden, und ein Sohn dieser Familie erfahren am Abend ihres Lebens eins von dem andern, daß sie sich liebten. Sie verbrachten ihr ganzes Dasein in unmittelbarer Nähe und kamen doch nie zueinander: die Umstände brachten es so mit sich. Er war plötzlich mit irgend einer Cousine verlobt und verheiratet, er wußte selbst kaum, warum; sie ist unvermählt geblieben. — In manchem Sinne gehört auch die Tragik der alten Jungfer hierher, die wir an anderer Stelle behandelt haben, auch die Tragik aller Existenzen, die aus irgend einem phantastischen

Gesichtspunkte heraus, aus einer Marotte oder durch Schicksalsschluß am tätigen, farbigen Dasein vorbeilebten. Ergreifend steht sie zum Beispiel in der ganz kurzen Skizze Le baptême (Miß Harriet) geschrieben: Ein Geistlicher, der soeben das Kind seines Bruders, eines Landmannes der Normandie, getauft hat, wird am Abend des Tauftages von den Feiernden trostlos weinend, über das Kopfkissen des Kleinen gebeugt, gefunden.

Fabliaux

Viele der Geschichten, die in anderen Gruppen dieses Buches untergebracht sind, müssen für Fabliaux gelten. Zumal die der Liebe und den Frauen gewidmeten wie Ce cochon de Morin, Les sabots und andere sind ihnen zunächst zuzurechnen. Indessen bei dem Reichtum, der Maupassants Novellenwerk auszeichnet, reizt es, eine besonders charakteristische Zahl zusammenzustellen, eine Art Reinkultur, welche die besten und hervorstechendsten Eigenschaften der Gattung am sichtbarsten zeigt.

Was das Fabliau im Mittelalter war und wie es sich entwickelt hat, soll uns hier nicht kümmern. Hundertmal ist es auseinandergesetzt worden. Ich will zusammenfassen, was es heute ist und sein kann, was aus den literarischen Belegen der Vergangenheit und Gegenwart als sein Wesen entgegenspringt. Vielleicht ist das Fabliau die besonderste Blüte des französischen Geistes. Es stellt die eigentümlichsten Eigenschaften der Nation, die-

jenigen, welche kein anderes Volk in gleichem Glanze aufzuweisen hat, am leuchtendsten vor Augen. Ich meine die graziöse Komik der Franzosen und umgekehrt ihre komische Grazie, ihre heitere Beweglichkeit, ihre Ironie, ihre Sarkastik, ihre gauloiserie, gouaillerie, espièglerie. Keine andere moderne Sprache hat so viele verschiedene Worte für Spott, Ulk, Laune und dergleichen. Und wie das ganze Volk, so scheint auch sein bevorzugter neuerer Dichter, Maupassant, rein künstlerisch genommen, sein Höchstes im Fabliau zu entfalten. Hier gibt sich sein Wesen in einer unerhörten Üppigkeit, in einer unerschöpflichen Pracht, in einem ausgelassenen, nicht mehr zu überbietenden Gelächter.

Von allem anderen in der Dichtung kann man zur Not noch sagen: Es soll dies und es will das. Allein das Fabliau, das reine Fabliau, wie wir es hier herausgreifen, ist zwecklos, will keinen „höheren" und keinen „tieferen" Sinn. Es ruht völlig in sich, wie eine Gottesschöpfung; es ist sich selbst genug. Es ist anspruchslos gleich irgend einem Stück des unverfälschten Lebens, es wirkt durch seine unwillkürliche Grazie, durch sein naives Vorhandensein. Es ist ein Streich; manchmal ein Gauner-, manchmal ein Dummer-Jungenstreich. Es ist ein Springinsfeld, ein Taugenichts, ein Hosenmatz. Es ist ein Sektrausch, ein Übermut. Es ist ein Austollen überschüssiger Kräfte, ein Hinfließen im absichtslosen Spiel des Lebens, ein Vegetieren im gleißenden Mittagslicht, ein Sich-Schaukeln auf azurener Woge, ein Verrinnen im labenden Anblicke irgend einer herzhaften Nähe oder

Ferne. Keineswegs ist es allein die Sinnlichkeit, die sich in ihm austobt. Alles, was bei Maupassant jung, brausend und überschäumend war, hat sich in seinen Fabliaux erlöst. Es hat sich Luft gemacht, wie der Wein, der den Pfropfen hochstößt, wie ein Jauchzen, das aus der Kehle springt, wie ein Tanzen, ein Tollen, ein wildes Raufen, das die schwellenden Glieder, die Kraft der Muskeln sich nicht länger versagen können.

Einmal hat Maupassant ein Fabliau im Stile alter Legenden der Volksüberlieferung der niederen Normandie nacherzählt: La Légende du Mont-Saint-Michel. Der heilige Michael besitzt den berühmten Mont-Saint-Michel, an der Küste des atlantischen Ozeans, aber ohne irgendwelchen ertragreichen Boden. Er überlistet den Teufel, der allen ergiebigen Acker der Ebene inne hat. Schließlich, als sich Satan von dem schlauen Heiligen nicht mehr übers Ohr hauen lassen will, wird er von St. Michael mit Gewalt zum Lande hinausgejagt. — Ein Mythengeschichtchen, voll der normannischen Freude am groben Ulk und am Düpieren anderer, erfüllt auch von der naiven Lust der Stammesgenossen an dem Siege ihres eingesessenen Heiligen.

Fast das Muster eines profanen Fabliau ist L'âne, in dem zwei Freibeuter der Seine einem Gastwirt der weiteren Umgebung von Paris einen schon dem Schinder bestimmten alten Esel als ein Stück Wildpret verkaufen. . . . Der Wirt macht gelegentlich heimliche Geschäfte mit ihnen. In einer vollendeten Kunst ist die Verschlagenheit der beiden Kerle gezeichnet, ihre sich dummstellende Ge-

rissenheit, die den Wirt durch seine eigene Raffgier hineinlegt, ohne selbst auch nur ein einziges Wort zu sprechen, das als Lüge bezeichnet werden könnte. Wundervoll humoristisch ist auch das säuische Schmarotzen der beiden Gauner auf dem Wasser ausgemalt, ihr brutwarmes Behagen.

Überaus gelungene Histörchen mit prachtvoller Zeichnung der Umgebung hat Maupassant aus dem Ländlerleben geschöpft. So La Bête à Mait'Belhomme, die Geschichte von dem Bäuerlein, das unter unendlichem Winseln (gniau, gniau) im Omnibus zur Stadt fährt, weil es „ein Tier" im Ohr hat. Das „Tier" entpuppt sich als ein Floh, der sich unter einer Menge Unrat im Ohr festgesetzt hat und mit unendlich komischer Prozedur von den Mitreisenden entfernt wird . . .

Eine köstliche Schnurre wie diese ist auch Toine. Es führt einen unverwüstlich komischen, ständig Witzchen und Mätzchen machenden, ungeheuer dicken Kneipwirt auf dem Dorfe vor, der schließlich, als er bettlägerig wird, seiner Frau in der Bettwärme Eier ausbrüten muß, mit der Henne um die Wette . . .

Ein Stück übermütigsten, tollsten Künstlerlebens gibt Le voleur. Drei schon ziemlich angeheiterte Maler von Barbizon entdecken im Atelier desjenigen, bei dem sie versammelt sind, einen Dieb. Sie machen ihren Jux mit ihm, fesseln ihn, verurteilen ihn zum Tode, lassen ihn beichten und dergleichen. Schließlich schleppen sie ihn zur Wache. Wegen ihres abenteuerlichen Aufzuges aber und weil man ihre Künstlerstreiche kennt, nimmt man ihnen

den Einbrecher nicht ab; man glaubt ihnen nicht. Da begeben sich die drei mit dem Kerl ins Atelier zurück und kneipen gemeinsam mit ihm weiter. Beim Morgengrauen erhebt sich endlich der Spitzbube. Es tue ihm sehr leid, aber es sei zu spät, er müsse nach Hause. Man ist trostlos, man will ihn zurückhalten; jener aber bleibt fest. Unter Händeschütteln nimmt man Abschied. . . . Eine prachtvolle Farce. In dem leider etwas abrupten Schlusse ist noch der Abglanz eines höheren Gesichtspunktes zu erkennen, wie nämlich für das kindhafte, rein menschliche Künstlervolk selbst in diesem Einbrecher das allgemeine Menschentum das Vorwiegende ist. Alles Scheidende wird vergessen. Schließlich lebt auch in ihm die Welt . . . Eine Mutter gebar auch ihn! . . .

Wie in den alten Fabliaux, wie in der Schwankliteratur aller Völker, wiegen auch in Maupassants Fabliaux die geschlechtlichen Gegenstände vor. Die erhöhte Schwierigkeit eines Stoffbezirkes, die Gefahren der Behandlung sind, falls sie überwunden werden, geeignet, die Kühnheit des Autors und die ungeheure Lächerlichkeit menschlicher Verwicklungen desto schlagender hervortreten zu lassen. Wir haben das anderweitig ausgeführt. Nirgend zeigt sich Maupassants ungemeiner Geschmack, seine schlechthin unumschränkte Herrschaft über Sprache und Darstellung so klar, wie auf diesem Gebiete, auf dem scheinbar alles erlaubt ist und doch nur wenige sich so zu regieren wissen, daß sie gleichzeitig auch gefallen. Mau-

passant hat das Letzte gewagt; die äußersten Menschlichkeiten, die verwegensten Probleme reizten ihn; kaum jemals aber ist er plump-brutal geworden. Geist, Grazie, ungebundener Drang zum Leben verschönen bei ihm alles. Das Frechste löst sich ihm in ein zauberhaftes Spiel auf, in ein Flirren und Schwirren des Witzes, der naiven Vertraulichkeit, der lachenden Neckerei. Die kleinen Schwächen, die Neigungen, Triebe und Begierden der anderen werden von einem Dichter dargestellt und verspottet, der sich nicht großartig darüber stellt, sondern sich selbst in das allgemeine Treiben mit einbezieht.

Fast alle Neueren wirken gegen Maupassant schwer und derb. Und doch findet sich gerade bei ihm die volle, prangende Sinnenfreude, das rotwangige Wohlgefallen am anderen Geschlechte, das herrlich schwelgt im Anschauen der jungen Glieder, der schwellenden Formen und leuchtenden Augen, das jubelnd den Preis der Schönheit singt, ihr Blühen und Sich-Entfalten.

Die bäuerlichen Kreise seiner engeren Heimat, die er so gut kannte, gaben ihm mit ihren besonderen „Liebes"-Anschauungen so manchen Stoff.

Ein normannischer Hochzeitsjux ist Farce normande. Freunde eines soeben Vermählten feuern, als dieser kaum das Brautgemach betreten haben kann, in seinem Jagdrevier umher. Er, ergrimmt, daß man seine — anderweitige Gebundenheit zum Wildern ausnutzen will, eilt hinaus, um die „Wilddiebe" zu fassen. Am an-

dern Morgen findet man ihn fluchend, an einen Baum gebunden, mit ein paar Hasen um den Hals . . . Die junge Frau hat vergebens auf ihn gewartet.

Tribunaux rustiques und Le cas de Madame Luneau geben putzige Gerichtsszenen, in denen die Gewährung der Weibesgunst in komischen Gegensatz zu Besitzansprüchen kommt. Das eigentlich Drollige ist die animalische Selbstverständlichkeit, die über dem zutage tretenden Liebesleben liegt.

Sehr drollig wendet sich Le crime au père Boniface. Ein Landbriefträger, dessen Phantasie gerade durch das Lesen einer Schauergeschichte in einer der von ihm auszutragenden Zeitungen überreizt ist, kommt am frühen Morgen an das einsam liegende Gehöft des eben erst verheirateten Lehrers. Er hört klagende Laute und Stöhnen: Ha! denkt er. Ein Verbrechen! Er eilt zum nächsten Ort zurück und holt Gendarmen. Es stellt sich heraus, daß das Stöhnen eine sehr menschliche, keineswegs schmerzliche Ursache hatte . . .

Mitten unter den canotiers, den Bootfahrern der Seine, spielt das naive, von Freude an Sport und Natur leuchtende Mouche. Mouche ist die gemeinsame Gönnerin von fünf jungen canotiers, ihre ständige sonntägliche Begleiterin. Eines Tages fühlt Mouche sich Mutter. Alle fünf Bootfahrer erklären sich für solidarisch in ihren Vaterpflichten. Mouche ist selig. Bei einer zu heftigen Bewegung aber verunglückt Mouche, und ihre Hoffnung ist dahin. Sie ist untröstlich. Da findet einer der fünf Väter für ihren Schmerz das rechte Wort zur rechten

Stunde. Als sie krank daliegt, sagt er: „Sei getrost, kleine Mouche, sei getrost! Wir schaffen dir ein andres!" Sie (freudig, unter Tränen): „Ganz gewiß?" — Alle (mit Überzeugung): „Ganz gewiß!"

Maupassant liebt die canotiers-Geschichten. Er erinnert sich mit leidenschaftlicher Wehmut an die von Kraft und Frohsinn strotzenden Zeiten, in denen er selbst den ganzen oder halben Tag auf dem Wasser lag, mit Baum und Strauch und Wiesenrain in inniger Gemeinschaft lebte und alle trüben, melancholischen Gedanken ferne weilten.

Une partie de campagne meldet von einem anderen Abenteuer an den Ufern der Seine. Zwei Bootfahrer biedern sich mit einer Bürgerfamilie an, die einen Ausflug in die Umgebung von Paris gemacht hat. Der eine hält sich zur noch jugendlichen Mutter, der andere zur Tochter. Vater und künftiger Schwiegersohn bleiben wie selbstverständlich zurück, und wie selbstverständlich vollzieht sich auch zwischen den beiden anderen Pärchen im Walde . . . das große Ereignis. — Die Geschichte ist von einer wunderbaren Naturfrische, von einer herrlichen Poesie des Frühlings, der freien Lüfte, des Waldes und der Landschaft umsponnen. Wie die Liebeseinigung des jüngeren Paares hier von dem Schlagen einer Nachtigall begleitet und illustriert wird, das gehört zu den prachtvollsten Leistungen übermütigster und diskretester Symbolik.

Le remplaçant zeichnet ungemein drollig den Fall einer Notarswitwe, die lieber zwei Geliebte, als einen hat.

Zu einem Gewaltstreich wird in Madame Parisse ein Festungskommandant geführt, der, um ein lange erstrebtes Zusammensein mit einer schönen Frau zu erzielen, die Tore der Stadt schließen und den Mann gefangen setzen läßt.

In Le mal d'André muß ein anderer Kriegsmann allerlei an sich nicht schöne, in ihren Folgen aber recht komisch wirkende Listen anstellen, um nicht durch den kleinen Buben seiner Angebeteten um alles Liebesglück gebracht zu werden. — Les soeurs Rondoli, das in seinem ganzen Rahmen mehr verspricht, als es hält, wirkt durch den Gegensatz zwischen der anscheinend sehr spröden Anfangshaltung einer Italienerin und der darauf folgenden Selbstverständlichkeit, mit der nicht nur sie, sondern in den kommenden Jahren auch ihre Schwestern kühnste Hoffnungen erfüllen. — —

Unmöglich ist es, in diesen kurzen Strichen mehr als eine entfernte Ahnung von der kühnen Grazie solcher Fabliaux zu geben. Sie müssen gelesen werden; ihr Drum und Dran, ihr Duft ist oft erst das Eigentliche.

Die vollendetste Eleganz, die sprühendste Beweglichkeit und Laune erreicht Maupassant vielleicht erst, sobald er von Damen der Gesellschaft verwegenste Streiche zu erzählen weiß. So sind die zwei schon anderswo erwähnten Erzählungen Sauvée und Le signe in jeder Zeile kleine Meisterwerke knappster, lebensvollster und

überlegenster Fabliaukunst auf dem Boden der Gesellschaft.

Das Vorspiel zur „Rettung“ der Frau in Sauvée ist La confidence. Dieselbe kleine Marquise beichtet derselben kleinen Baronin, daß sie sich jetzt endlich an ihrem Mann gerächt habe! . . . Unerträglich sei er gewesen . . . Unausstehlich . . . Aber endlich habe sie ihn „dekoriert“ . . . Nur aus Rache . . . Nicht der Sache wegen . . . Dies eine Mal genüge vollkommen . . . Das sei nun niemals mehr aus der Welt zu schaffen . . .! Der Mann kommt gerade in dem Augenblick, und beide Frauen lachen ihm, im Gedanken an den ihm neu verliehenen, unsichtbaren Stirnschmuck, mit einer unversieglichen Heiterkeit ins Gesicht.

Dieses Hohnlachen des trügenden Weibes über den ahnungslosen Ehemann begegnet nicht selten bei Maupassant. Auch in La confession (Le Rosier) bricht die Frau, als ihr Mann, ein in strengen Begriffen aufgewachsener Offizier, ihr nach dem Manöver einen Fehltritt beichtet, den er in der Zechlaune begangen hat, in ein unauslöschliches Gelächter aus. Sie findet ihn zu drollig . . . zu drollig! . . . Heimlich steigt ein Mißtrauen in ihm auf.

Die Reihe der düpierten und dummen Ehemänner ist nicht klein bei Maupassant. In Rencontre haben zwei separiert lebende Gatten bei der Trennung verabredet, auf jeden Fall gegen einander die Dehors zu wahren. Als die Frau sich nach langer Zeit Mutter fühlt, führt sie, anstandshalber und so, daß Zeugen es erfahren,

eine „zufällige“ Begegnung mit ihrem Manne herbei, gelegentlich deren sie eine Nacht gemeinsam in einem Coupé des Eilzuges verbringen. . . . Auch in Les épingles und Bombard, in denen der Mann es mit zwei Frauen zugleich hält, ist der Mann durch die List und den Spott der Frauen schließlich der Genasführte. . . . In Décoré erreicht ein höchst mittelmäßiger, aber bemittelter Mensch, der durchaus dekoriert werden will, mit Hilfe eines Abgeordneten endlich sein Ziel. Freilich erlangt er seine Dekoration nur durch eine andere, ideelle Dekoration, die er sich von eben jenem Abgeordneten im Verein mit seiner Frau aufs Haupt setzen lassen muß. . . .

Zuweilen gebraucht Maupassant, um das Äußerste wagen zu können, den Trick, die Frauen, die sich ihre Geständnisse machen, im leichten Schwips vorzuführen. Dabei kommt dann allerdings das Erbaulichste zutage. Sie kennen keine Rücksichten mehr. Sie entdecken sich bis auf den Grund und Abgrund. So gesteht in Joseph, nach einem sehr lustigen Mahl zu zweien im Seebade, die kleine Baronin ihrer Freundin, der kleinen Komtesse, wie sie in der Verzweiflung der Langeweile einstmals ihren Bedienten dazu gebracht habe, während eines scheinbaren Ohnmachtsanfalles sie . . . zu zerstreuen. . . . Auch in dieser überaus gewagten Geschichte ist nichts, das sich nicht vollkommen im Witz des Augenblicks auflöste, sich nicht aus Situation und Gelegenheit ergäbe.

Vielleicht das vollendetste Fabliau, das Maupassant geschaffen, ist das überaus heitere, lichte Maison Tellier, das von einem so wundervollen, jenseits von Gut und

Böse stehenden freundlichen Verstehen überstrahlt ist. Wir haben es schon in den verschiedensten Beziehungen erwähnt. Bereits Anfang 1881 war es fast fertig. Und bei einer Begegnung mit Lemaître, während der bald darauf folgenden Reise in Algier, erwähnt Maupassant es als ein Werk, „das halb in der Kirche und halb im Bordell spielt". Der Mutter schreibt er: „Ich glaube, es ist Boule de suif mindestens gleichwertig, wenn nicht überlegen." In der Tat vereint sich tiefere Bedeutung und ausschweifendste Lust des Augenblickes zu einem entzückenden Gemälde jener Menschheit, bei der schließlich alles möglich ist, in der Gegensätze nicht nur nebeneinander liegen, sondern auch vereinbar sind. Man weiß kaum, was man mehr an der Geschichte bewundern soll: ihre grandiose Reuelosigkeit, die sich mit den verwegensten Reizen echtesten gallischen Esprits schmückt, oder die feinen, zarten Fäden des Gemütes, die sich hin und wider spinnen.

Soziale Geschichten

Aus Maupassants Jugendzeit klingt eine wunderhübsche, kleine Geschichte herüber. Der vielleicht Dreizehnjährige hat mit dem Sohn einer befreundeten Familie und einem Fischerssohn von Etretat, Karl, einen Ausflug verabredet. Man trifft sich bei der befreundeten Familie. Die Mutter des Freundes behandelt den jungen Guy de Maupassant sehr liebenswürdig, Karl, den

Fischerssohn, als kaum vorhanden, und sagt schließlich: „Karl kann den Eßkorb tragen.“ Der junge Guy sieht den Fischerssohn rot werden; er fühlt dem Jungen die zugefügte Demütigung nach und sagt schnell: „Gnädige Frau, wir werden den Korb der Reihe nach tragen. Ich fange an!“

Das Mitgefühl des Knaben ist erstaunlich und beweist aufs neue seine hohe Frühreife. Denn das ganz jugendliche Alter ist meistens durch eine starke Unempfindlichkeit gegen soziale Kränkungen ausgezeichnet. Niemand kann grausamer und verletzender sein, als Kinder.

Maupassant besaß sein ganzes Leben hindurch einen ungemeinen sozialen Takt, den wir schon in seiner journalistischen Tätigkeit beobachteten. Er ist gefeit gegen Höhen, wie gegen Tiefen. Sein Mitgefühl für die Leidenden verführt ihn nicht zur Sentimentalität des vierten Standes, zur Ungerechtigkeit gegen die Oberen und die oft so stark benachteiligten Mittelklassen. Umgekehrt raubt ihm seine Schätzung so mancher Art von Luxus, seine Auslese-Ästhetik des vornehmen und gebildeten Mannes nicht den Blick für die Misère der Massen und für den mannigfachen Schwindel der „oberen“ Gesellschaft. Er ist objektiv nach oben und nach unten.

Wie er selbst von gutem Hause und von gutem Adel ist, so würdigt er durchaus die Annehmlichkeiten einer vornehmen Geburt und einer guten Erziehung. Das hindert ihn nicht, die Verblendung so mancher gescheiterten Adligen zu erkennen, ihre Daseins-Fremdheit, ihre

Befangenheit in Vorurteilen, in Stand- und Rangfragen, ihre Unfähigkeit, etwas zu leisten. Mehrfach macht er sich über die Vorstellungen lustig, die sich die oberen Klassen so oft vom Patriotismus des Volkes machen. Ach, die Massen begreifen ja gar nichts von der „kriegerischen Ereiferung“, von diesem „reizbaren Ehrbegriff“, der binnen kurzem zwei Nationen an den Rand des Abgrundes führt. Sie wissen nur oder fühlen es instinktiv, daß sie, die wirtschaftlich Schwachen, im Grunde alles bezahlen müssen, mit ihrem Körper und ihrer Habe, weil sie „die meisten“ sind, das Kanonenfutter, und weil das wenige, was sie besitzen, der Zerstörung durch den Feind am ersten ausgesetzt ist. — Wir haben auch bei dem Journalisten Maupassant mehrfach seine Polemik gegen die regierenden Klassen, gegen die „schicken“ Diplomaten hervorgehoben. In einer Briefstelle an Flaubert vom Dezember 1877 wütet er geradezu gegen die heuchlerischen und stumpfsinnigen Oberen, die wie die Gesellschaft von 1793 hinweggefegt werden müßten. „Ich fordere die Tilgung der herrschenden Klassen: dieses Trosses hübscher und stupider Herrchen, die in den Röcken dieser dummen und frömmelnden Schlampe, die man gute Gesellschaft nennt, herumschwänzen.“

Maupassant begreift sehr wohl die Bedingtheit der Frau durch Stellung und Besitz: „Ich bin auf den düsteren Untergrund des menschlichen Elends gestoßen; ich habe begriffen, wie es für manche Menschen unmöglich ist, anständig zu bleiben.“ Und: „Wie viele ‚ehrbare Frauen‘ waren geboren, Freudenmädchen zu sein, und beweisen

es! . . . Und wie viele von den anderen waren geboren, anständig zu sein!" . . . Dennoch, die ewig breitgetretene Bravade von der verführten Proletariertochter ist ein sentimentales Märchen. Die Proletarier verführen ihre Mädchen ganz allein. „Verdorben ist ein Mädchen fast immer durch einen Mann seines Standes." . . . Und fast belustigend führt er in Le père die große Wahllosigkeit des Geschlechtstriebes bei einem Weib aus dem Volke vor, das seinen Verbrauch an Männern selbst vor seinem Wohltäter wie sein gutes Recht in voller Offenheit zugesteht.

Das sogenannte „Volk" erscheint dem vielfach verwöhnten Maupassant nicht selten in seinen unsympathischen Seiten, mit seinen schlechten Gewohnheiten, seinen körperlichen Widerwärtigkeiten. Er kann sich einmal dazu versteigen, die oft gerühmten „heiligen Zeichen der Arbeit" auf ihren sehr wenig bezaubernden Untergrund zu sondieren. „Wißt ihr, was sie sind?" läßt er jemanden fragen, der einstmals von den kleinen, nadelstichbesäten Händen seiner Liebsten aus dem Volke entzückt war. „Sie bedeuten all den Nähstubenklatsch, die heimlich geraunten Unanständigkeiten, die geistige Besudelung durch schmutzige Redensarten, den Verlust der Unschuld, das unsagbar dumme Geschwätz, die ganze Gewöhnlichkeit der täglichen Gewohnheiten, die Enge der Begriffe, die den Frauen des Volkes eigen ist und sich ganz besonders in derjenigen verkörpert, die an den Fingerspitzen ‚die heiligen Zeichen der Arbeit' trägt."

Und er sieht doch eben dieses Volk tief in seiner Not,

fühlt mit ihm und sucht, an seinem Teil zu helfen. Schon als Fünfundzwanzigjähriger plant er eine, als solche nicht zur Ausführung gekommene Novellenreihe: Grandes misères des petites gens. Mehrfach blitzen aus seinem in den Einzelheiten nicht sehr bekannten Leben Taten auf, die auf den überaus starken Impuls des Mitleids bei ihm zurückzuführen sind. Es ist vielfach bezeugt, daß Maupassant sehr leicht einsprang, wo es galt, durch eigene Mittel zu helfen; schon gegenüber Fremden, erst recht bei seiner eigenen Familie. „Er war ungemein freigebig," schreibt Lapierre. Und der Freund der letzten zehn Jahre, Albert Cahen, sagt: „Trotz der zahllosen Undankbarkeiten gab er mit vollen Händen." Hübsch ist die Geschichte des Armbands, das er einer verschämten Armen, die ein Geschenk nicht annehmen will, abkauft und einer verehrten Dame dediziert. Seine Bereitschaft, sich auch persönlich in die Schanze zu schlagen, beweisen kleine Geschichten, gleich dem Auftritt, den er als Fünfundzwanzigjähriger in einem Briefe an seine Mutter erzählt, wie er einen Kerl, der auf der Straße ein Weib mißhandelt, am Kragen gepackt zur Wache schleppt. Oder der andere Vorfall, als ihn unterwegs in der Provence ein Arzt bittet, mit ihm in ein von Diphtheritis verseuchtes Haus zu gehen — zwei sind schon gestorben — um während der ärztlichen Maßnahmen den Kranken den Kopf zu halten. Maupassant willigt unbedenklich ein und bleibt bei den gänzlich verlassenen Armen, bis auf seine Kosten eine Wärterin herangeschafft ist.

Maupassant begreift das Volk aus den Umständen,

unter denen es lebt. Er strebt seine Verfehlungen, seine Verbrechen, als die fast notwendige Kehrseite seiner Zwangslage aufzufassen, ohne daß er sich deshalb nach der anderen Seite als den großartigen Ankläger hinposiert. Er will nur schlecht und recht sagen, was von jemandem, der den derzeitigen Befund der menschlichen Gesellschaft aufnimmt, festzustellen ist. „Bei den Reichen macht ein Mann, der sich amüsiert, ‚Dummheiten‘. Er ist, was man lächelnd einen Durchgänger nennt. Bei den Bedürftigen wird der Bursch, der die Eltern zwingt, ihr Vermögen anzugreifen, ein schlechter Kerl, ein Lump, ein Halunke.“ —

Maupassant ist wahrhaftig kein Neuerer, wenn er dergleichen ausspricht. Aber was seinen Sätzen den besonderen Einschlag verleiht, das ist der warme Strom des unmittelbaren Erlebens, dieser Ton von Trauer, der es anzeigt, wie sehr er unter dem Weh der anderen mitleidet. „Die Diebe, die Räuber, kurz alle Elenden sind unsere Kinder.“ Er sieht ein altes Weib über die Avenue de l'opéra in Paris schleichen, ein kleines Paket vom Bäcker in der Hand, zerlumpt, zerfetzt, verfallen, auf zwei Stöcken. Sie braucht Viertelstunden, um ein paar Schritte vorwärts zu kommen, vielleicht ein paar Stunden, um zu ihrer Mansarde hinaufzugelangen. Und der ganze Jammer der Verlassenen packt ihn an, der Alten, der Einsamen und Hilflosen in ihrer Bodenkammer, der Hoffnungs- und Erinnerungslosen, denen kaum das nackteste Leben, zum Teil unter den schlimmsten körperlichen Gebresten, gewährt ward. — In Mont-Oriol kehrt

eine Gesellschaft von einem Ausfluge zurück. Ein armer, schandbar zu Tode geschundener alter Esel liegt auf dem Wege, und das ganze Elend der stöhnenden, erlösungsbedürftigen Kreatur rings um uns her muß der Hauptperson, der prachtvollen Christiane Andermatt, ins Bewußtsein steigen!

Symbolisch tut sich in einer kleinen Geschichte, Idylle, einmal der Gegensatz von Überfluß und Bedürftigkeit auf. Es ist ein drückend heißer, schwüler Tag an der Riviera. Eine Amme und ein Arbeiter sitzen sich im Eisenbahnzuge allein gegenüber. Er ist fast verdurstet und verhungert: So lange hat er, auf der Suche nach Arbeit begriffen, nichts zu sich genommen. Sie leidet furchtbar unter dem Überfluß an Milch, der aus ihrem strotzendem Busen hervorwill. Zwischen beiden kommt es zur Annäherung; die Amme kann es nicht länger ertragen; der Mann muß ihr helfen, indem er gleich einem Säugling von ihren Brüsten nimmt. — Nichts Unreines ist in der mit ihrer Naivität, Natürlichkeit und sinnvollen Beziehung prachtvollen Geschichte.

In diesem Falle gleicht sich der Gegensatz aus: Der Überfluß gibt einfach dem Mangel. Zudem, da es sich allein um natürliche „Habe“ handelt, bleibt jede Bitterkeit fern.

Den Zusammenhang von Besitz und Sittlichkeit aber, den Mangel als Quelle des Verbrechens zeigen Geschichten, wie Le vagabond. Ein sonst tüchtiger Zimmermann,

der aus seiner Heimat, La Manche, in andere Provinzen geht, um Arbeit zu suchen, vorläufig aber keine findet, bricht vor wahnsinnigem Hunger in ein zufällig verlassenes Haus ein und sättigt sich. Er hat auch Branntwein zu sich genommen. Vom ungewohnten Alkoholgenuß gänzlich verwandelt und aufgeregt, überfällt und vergewaltigt er ein Mädchen — übrigens, ohne viel Schwierigkeiten zu finden — wird alsbald gefaßt und ins Gefängnis abgeführt . . .: „Verfluchter Lump! Deine zwanzig Jahre sind dir sicher, Bursche!“ — Oder Le gueux. Ein Krüppel hat „seinen“ Bezirk bereits abgebettelt. Man gibt ihm nichts mehr, weil man's schon so oft getan. „Man kann doch diesen Nichtstuer nicht das ganze Jahr durchfüttern,“ sagen die Frauen zu einander. Und der Dichter fügt hinzu: „Indessen fühlte der Nichtstuer das Bedürfnis, jeden Tag zu essen.“ Eines Tages tötet der Mann aus Hunger ein Huhn, wird dabei ergriffen und in Gewahrsam geführt. Da inzwischen wieder ein Tag vergangen, er inzwischen aber immer noch nichts zu essen bekommen hat, wird er am nächsten Morgen, von Entbehrungen und Mißhandlungen getötet, im Gefängnis vorgefunden . . . „Welch eine Überraschung!“

Die gewöhnliche Geschichte der „Verlorenen“, des gefallenen Mädchens, das, unter bürgerlichen Verhältnissen verführt, alsbald nicht mehr weiß, wie es sich durchbringen soll und auf die bequemen Wege der Prostitution verfällt, gibt L'odyssée d'une fille — L'armoire ist ein gräßliches Nachtbild. Eine Prostituierte versteckt,

während sie Herrenbesuche empfängt, ihren Knaben von zwölf Jahren in einem Schrank. Sie hat natürlich nur ein Zimmer. Von dort muß der Knabe alles mit anhören, zum Teil wohl auch sehen ... Man schaut in einen Abgrund frühzeitiger Verpestung von Kindesseelen. — Das Ergreifendste dieser Gattung ist Rosalie Prudent. Ein Dienstmädchen steht vor Gericht; sie hat ihr neugeborenes Kind getötet. Man befindet sich insofern vor einem Rätsel, als man bei ihr vollkommen fertige Wäsche und alle Vorbereitungen zur Auferziehung eines Kindes gefunden hat. Endlich gesteht sie. Sie hat Zwillinge bekommen. Für eines hätte sie als Magd noch sorgen können — zweie zu erhalten, war für sie unmöglich. In einem Anfall von Raserei hat sie dann beide erstickt und getrennt im Garten begraben. Die Geschworenen tränen ... und sprechen sie frei.

Einen Anflug von ironischer Komik zeigt Mon oncle Jules. Eine Familie hat oft und mit Stolz vom Onkel Julius gesprochen, der einstmals nach Amerika gegangen sei, von dort zurückkehren und ihnen allen emporhelfen werde. Plötzlich, auf einer kleinen Seereise, sehen sie ihren Onkel Julius, ihre Zukunftshoffnung, als Steward, auf Deck Austern verkaufen, und scheu und stumm drücken sie sich um ihn herum.

Muß hier die Stimme des Blutes aus sozialer Gêne schweigen, so gibt es andere Erzählungen, in denen die Stammeszugehörigkeit mächtig gegen Standesbedenken oder gegen die Besorgnis vor dem gesellschaftlichen „Makel“ der Illegitimität rebelliert.

In L'abandonné kann eine Frau der Gesellschaft gegen den Abend ihres Lebens nicht länger das Verlangen unterdrücken, ihren natürlichen Sohn zu sehen, den sie einst während mehrjähriger Abwesenheit ihres Gatten empfangen hat. Unerkannt geht sie mit dem einstigen Geliebten, dem „Vater", zu dem Gehöft des als Bauer bei Bauern auferzogenen „Sohnes". Sie muß ihn als gewöhnlichen Ackersmann, eine Kuh am Strick, gleich einem Knechte, sehen. Sie ist trostlos: „Das hast du aus ihm gemacht?" Er (sehr bleich): „Ich habe getan, was ich konnte!"

In Duchoux ist es ein älterer Junggeselle, der inmitten der Öde und Zwecklosigkeit seines Garçonlebens eines Tages dem Wunsche nicht widerstehen kann, den Sohn seiner Jugendliebe zu sehen. Auch dieser Sproß ist, ohne Kenntnis von seinem Vater zu haben, auferzogen, ist aber mit dessen geheimer materieller Unterstützung ein wohlhabender Architekt der Provence geworden. Der Junggeselle-Vater begibt sich unter irgend einem Vorwande zum Sohn. Aber im Verlaufe kurzer Zeit wird der äußerst verwöhnte, delikate und penible Pariser durch die Gewohnheiten seines sehr nonchalanten, unbeleckten und knoblauchduftenden Nachkommen, sowie dessen trauter Familie dermaßen abgestoßen, daß er so unerkannt, wie er gekommen, wieder von dannen eilt, — Paris, seiner Klub- und Gesellschaftslangeweile entgegen.

Zum Verbrecher wird ein schon erwachsener natürlicher Sohn, gleichfalls ein von seinen Eltern im Stich Gelassener, in Un parricide. Die Eltern kommen unter

allerlei Vorwänden häufiger zu ihm. Schließlich erkennt er sie und spricht ihnen seine zur Gewißheit gewordene Mutmaßung aus. Sie erregen sich, besonders der Mann, und entfernen sich. Der „Sohn" eilt ihnen nach. All seine Verlassenheit, sein Schmerz, ein Leben lang ohne Eltern gewesen zu sein, kommen in ihm empor. Er fleht sie an, ihn nicht wieder zurückzustoßen, ihn anzuerkennen. Darauf noch größere Erregung des „Vaters", der schlagen will; Handgemenge, Revolver; . . . „Vater" und „Mutter" werden von dem vor Schmerz fast besinnungslosen „Sohn" erschlagen.

Am feinsten und zartesten wird Maupassant, wenn es sich um die femininen Lebensbedingungen handelt, um die sozialen Klüftungen, die entstehen können, sobald sich ein Weib mit seinem Wandel, mit seiner „Liebe" außerhalb der Gesellschaft stellt. Noch diskret klingt das Thema in dem prächtigen Stimmungsbild Le pain maudit an. Eine „Ausgehaltene", die es zu großem Wohlstand gebracht hat, meldet sich, als ihre jüngste Schwester Hochzeit machen will, beim Vater: Sie möchte gern die Hochzeit in ihrer Wohnung veranstalten. Der Vater, der sie einstmals wegen ihres Lebenswandels verflucht, dann aber mit einem gewissen Stolze von ihren „Fortschritten" erfahren hat („das Mädel ist, bei alledem, nicht dumm!") willigt ein; ebenso Braut und Bräutigam. Man ist mitten im Hochzeitsmahle, die Gesellschaft fühlt sich fast gedrückt durch den Luxus Annas, der „Ausgehaltenen" —

da kommt man auf den Gedanken, zu singen. Ein gesinnungstüchtiges Couplet wird von dem Renommiersänger vorgetragen — es hat nur den Fehler, daß es von dem „verfluchten Brot der Schande" singt, an welches der anständige Mensch „nicht rühren" soll!

„Im Prunke deiner Schande wirst du schwelgen,
Wenn, dich verfluchend, einst dein Vater stirbt."

Einen Augenblick ist die Mehrzahl wie versteinert. Der Sänger und noch ein paar merken nichts. Anna faßt sich am ersten. Sie löst die Stimmung, indem sie mit Tränen in den Augen und gepreßter Kehle spricht: „Champagner her!" Während alles, plötzlich der Freude wiedergewonnen, Annas Champagner trinkt, stimmt man gemeinsam in den Refrain ein:

„O teure Kinder, rühret nicht an dieses Brot! — —

Was hier nur leicht gestreift wird, um alsbald wieder zu verschwinden, führt zu einem erschütternden Konflikt in Yvette, einem der tiefsten und untadeligsten Werke Maupassants, das sicherer als manche der „spannenderen" und ergötzlicheren Arbeiten den Namen seines Schöpfers auf die Nachwelt trägt. In dem soeben erwähnten Pain maudit ließ die verhältnismäßige Gleichgültigkeit der in Betracht kommenden Kreise gegen weibliche „Unehre" — sobald nur Geld dabei ist! — keine schwereren Verwicklungen aufkommen. Der Konflikt von Yvette spielt ganz in einem jungfräulichen Gemüte und wird darum zur sozialen Tragödie.

Maupassant hat mit dem Stoff gerungen. Einen

schnellen, leichten Entwurf veröffentlichte er, wie er es vielfach liebte, schon am 20. Dezember 1882 im Gaulois als Yveline Samoris. Die Geschichte ist in dieser Form kaum wiederzuerkennen: So summarisch und rein tatsachenhaft beschränkt sie sich auf das Bloß-Anekdotische. Auch in einer kleinen Novelle La baronne, die im übrigen nur einen spaßigen Händler- und Kokottentrick erzählt, taucht das Frauenpaar, die äußerlich anständige, sehr dezente und geschmackvolle Kurtisane, Mme. Samoris, mit ihrer völlig unschuldigen, ahnungslosen Tochter auf. Erst 1885 war die Erzählung in ihrer von Stufe zu Stufe entwickelnden Psychologie völlig ausgereift.

Alles, was an Liebe zur Jugend, zur Schönheit, zur halb unbewußten Natur in dem Dichter lebte, scheint sich auf der unsagbar lieblichen und tapferen Gestalt dieser Yvette gesammelt zu haben, über der doch zugleich die tiefste Rührung zittert, die man vor Menschen fühlen kann. Vielleicht nur noch einmal hat Maupassant etwas Ähnliches an holder Unschuld, an frohem, sich eben erschließendem Leben gezeichnet: In der Komtesse Annette aus Fort comme la mort. Nur daß diesem jungen Mädchen, das, sorglich behütet im Familienschoße, dem Kampfe des Daseins fernbleibt, gänzlich die geistige und gemütliche Bedeutung der Yvette fehlt, vielmehr daß solche überhaupt nicht zur Diskussion steht.

Yvette ist das uneheliche Kind einer galanten Abenteurerin, das seine Jugend bis zum achtzehnten Jahre in Unkenntnis des schlüpfrigen Bodens verlebt hat, auf dem

es weilte. Halb vielleicht aus Berechnung, halb in natürlicher Scham hat die Mutter die Ahnungslosigkeit ihrer Tochter zu erhalten gesucht, bis dennoch eines Tages die Erkenntnis der wahren Lage desto erschütternder über das Mädchen hereinbricht. Ein jüngerer Pariser Lebemann, sehr reich, sehr elegant, sehr angeregt und anregend, der die Feste feiert, wie sie fallen, nähert sich Yvette mit unverhohlenem Verlangen. Yvette versteht alles, was er zu verstehen gibt, unter der ihr selbstverständlichen Voraussetzung, daß sein Ziel die Heirat sei. Sie spricht es schließlich offen aus — offen und brutal erwidert er, sie möge die Possen lassen, sie wisse doch genau, daß zwischen ihnen zwar recht viel von Liebe, aber nie von Ehe die Rede sein könne! Yvette stutzt, wird verwirrt; sie grübelt. Sie überrumpelt ihre Mutter mit der wohlvorbereiteten Erklärung, Herr von Servigny wolle sie heiraten! Bei der Mutter dieselbe Miene, wie über etwas vollkommen Ausgeschlossenes. „Du bist nicht gescheit! Du wirst dich verhört haben!“ . . . Jetzt liegt Yvette auf der Lauer. In der folgenden Nacht schon erhält sie einen unzweifelhaften Beweis des ihr bisher verborgen gebliebenen und plötzlich geargwöhnten Treibens ihrer Mutter. Eine furchtbare Krisis in ihrer todwunden Mädchenseele —; endlich, nach tausend Erwägungen, nach vergeblichen Versuchen, ihre Mutter zu einem ehrbaren Wandel umzustimmen, beschließt sie, sich mit Chloroform, das sie in kleinen Dosen aus benachbarten Apotheken zusammenkauft, zu töten. „Ich sterbe, um keine Ausgehaltene zu werden!“ Die Narkose beginnt; sie vermag sie nicht bis

zum tödlichen Ende fortzusetzen, teils aus ohnmächtiger Betäubung, teils weil in dem narkotischen Zustande die Stimme des Lebens, der Wille zum Dasein doppelt süß und einschmeichelnd in ihr erwachen. Es ist ja alles so gleichgültig: die kleinen Schmerzen der Menschen, die Zweifel und Bedenken, mit denen sie sich zerquälen und mürbe machen! . . . Warum soll sie nicht leben? Ist sie nicht jung, ist sie nicht schön? Die Mutter, die Gäste, ihr Anbeter, sind inzwischen durch verschiedene Umstände unruhig geworden. Es ist gelungen, in Yvettes verschlossenes Zimmer einzudringen; man ist um ihr Lager versammelt. Sie erwacht, und während die anderen einen Augenblick abseits weilen, flüstert sie, jetzt ganz Zärtlichkeit, ganz Hingebung, dem Liebhaber Worte zu, die ihn sein Verlangen als erhört müssen erkennen lassen. Gleichsam als Motto stehen am Schluß die alten Verse Franz' I., die der Galan vor sich hinträllert:

Souvent femme varie
Bien fol est qui s'y fie.
(Oft wandeln sich die Frauen,
Ein Narr soll ihnen trauen.)

Mit einer unendlichen Wehmut scheidet man von der Novelle. Ein prachtvolles Menschenkind reckte sich stolz und hoch zu denjenigen Lebensbedingungen, in die es gehörte und die nach menschlicher Mutmaßung sein Bestes sich hätten entfalten lassen. Und dennoch wird es hinabgetreten vom plumpen Schuh des Schicksals: Eine reine Seele wird erstickt vom übermächtigen Schmutz des Daseins. Man meint eine Weile, sie müßte aus der

Kraft ihres Willens dennoch widerstehen können. Aber diese Meinung ist nur ein Wunsch! Man sieht bald, daß die Macht der Umstände, auch der materiellen, zu gewaltig wirken muß; und was nicht heut geschieht, trifft morgen ein. Man denkt auch einen Augenblick, trotz aller zwingenden Notwendigkeit, mit der Maupassant vorher begründet hat: Servigny müßte Yvette heiraten, wie die nichtsnutzige Dramatisierung von Pierre Berton es auch wirklich geschehen läßt. Man vernünftelt: Angesichts eines seelisch und leiblich so erlesenen Geschöpfes — käme nicht am Ende auch künstlerisch ein tieferer, ein reinerer Sinn heraus, wenn der Roué umkehren, wenn er seine Farbe wechseln müßte? Aber man verweilt auch dabei nur einen Augenblick. Man ist nur deshalb darauf verfallen, weil man die Umgebung vergaß, weil man über der Tochter die Mutter aus den Augen verlor. Wie die Verhältnisse liegen, kann Servigny Yvette nicht heiraten, ohne alles, was mit seiner sozialen Stellung zusammenhängt, aufzugeben. Der Gedanke an Heirat ist eine schöne Wallung, eine Regung des meistens so unpraktischen Mitleids; er ist die Empörung, mit der wir uns dem Unsinn des Lebens widersetzen. In Wahrheit würde die eigentliche Geschichte Yvettes erst nach einer solchen Ehe anfangen; mit den unzähligen Reibereien, den Bosheiten, den vergifteten Kränkungen der Gesellschaft um sie her. Der Schluß Maupassants ist der wahrere, der tiefere. Servigny wäre sonst nicht der junge und schon so skrupellose Skeptiker, für den er ausgegeben wird. Er würde plötzlich zu einer Art Tol-

stoischem Ethiker werden müssen, als der er vorher nicht gezeichnet ist, als der er auch kaum oder kaum intim in die Gesellschaft von Yvettes Mutter geraten wäre, als der er vor allem Yvette selber niemals Eindruck gemacht hätte. Er würde in das Fahrwasser der auf Kosten der Psychologie gebesserten, sentimentalen Sünder abgetrieben sein.

Mit Maupassants Schluß kommt ein weiter, sozialer Zug in das Gemälde hinein. Er hat alles getan, um geschmackvoll die Farben zu mildern. Zweifellos wird Yvette diesen Servigny am Bande führen, sie wird ihn beherrschen, vielleicht sein Schicksal werden. Eines Tages wird sie es sein, die ihn mitleidig im Stiche läßt, ihm hohnlachend sein zerbrochenes Leben vor die Füße wirft. Dergleichen fühlt man zwischen den Zeilen, und in diesem Gefühl liegt eine Genugtuung, ein Ausgleich. Eine Genugtuung liegt auch in der sich aufdrängenden Erwägung, ob es wirklich unter allen Umständen ein Vorzug sei, die Frau anstatt der Geliebten zu sein. Zumal angesichts der Pariser Schwerenöter, um die es sich in dieser Geschichte handelt, darf man fragen, was höher stehe: die Geliebte, die sich jeden Augenblick zurücknehmen kann, die nicht mehr Ansprüche anerkennt, als ihr selbst gewährt werden, oder die Frau, der eine sogenannte „Stellung" zuerkannt wird, die sie zu wahren hat, und die sich doch täglich, nächtlich betrügen und blamieren lassen muß.

Dennoch: Das Demütigende in der Lage eines Mädchens, wie Yvette, liegt darin, daß sie für eine Ehe nicht

„gut" genug sein soll! Falls sie nicht überhaupt auf Betätigung ihres Liebeslebens verzichten will, so ist sie innerhalb der Kreise, mit denen sie zusammenkommt und die sie kennt, gezwungen, eine „Geliebte" zu werden. Etwas, das man aus freier Wahl ergreift, behält seinen Wert nach der einen oder anderen Seite. Nur die Situation, zu der man vergewaltigt wird, ist entwürdigend.

Darum scheidet man mit diesem aus Trauer und Empörung gemischten Gefühl von der Dichtung. Empörung nicht gegen den Urheber; denn wir wissen, daß er nur allzu recht hat. Aber Empörung gegen die schandbaren Schranken, welche die Menschen unter sich aufrichten, Schranken einer stumpfsinnigen Abgrenzung, die nach rein äußerlichen Umständen, ohne Rücksicht auf das Individuum entscheidet. Diese Yvette war mehr wert, als Dutzende sogenannter ehrbarer Frauen. Dennoch soll es legitimen Gänsen gestattet sein, sich auf Grund einer zufällig günstigeren sozialen Position als die Erleseneren vorzukommen! Wahrlich nur in dem Gedanken, daß Yvette Herz und Schönheit eines Geschlechterbundes gehören werden, während jene Dutzend-Legitimen sich mit dem Frondienst der Ehe begnügen müssen, liegt eine Spur von Genugtuung.

Bauerngeschichten

Sichtbarer vielleicht als in anderen Gestaltungsgruppen, zeigt sich Maupassants Kraft zur Wahrheit, zur

objektiven Erfassung auch entlegener Menschenklassen in seiner Schilderung der ländlichen Bewohner. Vor allem der Bauern der Normandie.

Die Schwierigkeiten, an denen die Bauernschilderung so oft scheitert, sind klar erkennbar. Der Künstler, selbst wenn er dem Stande der Bauern entsprang, ist in seinem späteren Dasein den Landbewohnern fast immer ferner gerückt. Der Bauer erscheint dem Blicke, der nur noch von außen an ihm herumstreicht, als der dumme Kerl, der Tolpatsch. Der so viel „gebildetere" Städter macht sich über seine Manieren lustig. Man mißbraucht seine mangelnde Kenntnis der Tricks, der Pfiffigkeiten und Fallen, um ihn hineinzulegen. Der Bauer erscheint als der rohe Patron, der Süffel und Dreckfink. Vor allem die Malerei, insbesondere die holländische, hat ihn oft so verwendet. Halb Vieh, nicht viel anders, als ihn die bekannte, für damals schrecklich wahre, revolutionäre Stelle des La Bruyère unter Ludwig XIV. schildert: „Man sieht, verstreut durch das Land, eine Art von wilden Tieren, männliche und weibliche, schwarz, fahl, sonnenverbrannt, gebannt an den Boden, den sie durchwühlen. . . . Sie haben so etwas wie eine bestimmte Stimme, und wenn sie sich aufrichten auf den Füßen, so zeigen sie ein menschliches Antlitz . . .; sie ziehen sich des Nachts in Höhlen zurück, wo sie von schwarzem Brot, von Wasser und Wurzeln leben . . ."

Das ist die eine Richtung, kann man sagen. Die andere ist die idealisierende, verklärende, die aus den Ländlern duftige Gestalten macht! Das ist vor allem

die Schule der Nur-Städter. Sie übertragen die seligen Empfindungen, die sie selbst überwältigten, wenn sie einmal aus ihren Mauern herauskamen und im Anblick von Feld und Wald schwelgten, auf diejenigen, welche ständig mit der Natur zusammenwohnen. Das arkadische Schäferglück ist hier zu Hause. Bauern und Hirtinnen sind eigentlich verkleidete Gentlemen und Huldinnen — paysans enrubannés. Auch alles, was Gesundheit, Kraft, Sauberkeit und unschuldsvolle Sitten heißt, verlegt man bei diesen Herrschaften naiverweise in die bäuerlichen Seelen und Umgebungen.

Als eine Richtung für sich könnte man die Bauernwelt Anzengrubers ansprechen. Es gibt kaum ihresgleichen. Sie schafft ein gehobeneres, potenzierteres Dasein. Sie hebt alles empor und fälscht doch nicht. Sie gibt Echtes, sie gibt etwas, das wirklich in Bauernseelen vorgeht, aber etwas, das gleichsam unter Umgehung alles Gegensätzlichen aus ihnen herausgezogen ist. Anzengrubers edles, allzuedles Dichterauge streifte nur leicht, was es nicht gern sah. Es flüchtete sich, hatte es einmal auf dem Unangenehmen verweilen müssen, so bald wie möglich zu dem zurück, was sein Entzücken ausmachte.

Von dem Anzengruberschen abgesehen, sind all jene Standpunkte nichts dem Bauern Wesentliches. Sie sind aus fremden Kreisen, fast nach Gutdünken, an den Bauern herangetragen, wollen ihn schuhriegeln oder verhätscheln. Kaum einer gibt sich Mühe, ihn aus seinen Lebensbedingungen heraus als berechtigte Persönlichkeit

für sich zu begreifen. Das tut Maupassant, und darin liegt sein Verdienst. Man kann sagen, daß er, wie sein großer Maler-Landsmann Millet, von allen „Richtungen“ etwas hat und darum von keiner. Er sucht, gleich jenem, den Bauern bei ihm selber, in seinem täglichen Treiben, auf. Es ist durchaus nicht notwendig, daß einer, der ständig mit Landleuten lebt, auch ihr klarer Beobachter ist. Gerade unter den Künstler-Bauern gibt es die größten Schönfärber. Aber umgekehrt kann einer, der echt schildern will, die eigene Erfahrung nicht entbehren, die Erfahrung, wie sie Maupassant schon in der Jugend, während der Jünglings- und häufig genug auch noch während der Mannesjahre erwerben konnte durch sein intimes Zusammenleben mit Land- und Seeleuten — beide Typen gehen in den Küstenstrichen der Normandie ineinander über.

Aus einer genauen Kenntnis des bäuerlichen Lebens heraus weiß er, was not tut. Er wirft den Bauernerzählungen von Maizeroy einmal vor, es fehle „die derbe Pranke“. Maizeroy stelle Watteausche Schäfer dar, „seine Bauern dufteten nach dem Hirtenlied“. Und als im Roman Bel-Ami Frau Forestier mit ihrem Mann zu dessen Eltern, kleinen Bauern der Normandie, reist, schildert er die Dame grenzenlos enttäuscht. Sie hat sie sich poetischer vorgestellt, diese Bauern; sie hat sie sich nach der Literatur zurechtgedacht, „höher gesinnt, herzlicher, schöner“!

Manche der Maupassantschen Bauerngeschichten sind in der Hauptsache Fabliaux, leichte, schnell vorüber-

huschende Schnurren und Anekdoten. So L'aveu, Omnibuserlebnisse einer Bauerntochter, überaus drollig in der knickerigen Berechnung der Mutter; Le lapin, gipfelnd in der trotteligen Unterschiedslosigkeit ehelichen und unehelichen Besitzes, und Une vente, eine wüste Szene Betrunkener, im Stile Brouwers, in der ein Bauer einem andern seine Frau nach Quadratmetern verkauft.

Aber schon in diesen rein dionysischen Geschichten, voll einer überströmenden Possenlust, tauchen ungemein charakteristische Züge auf. Der Maupassantsche Bauer steht den natürlichen Dingen mit der größten Unbefangenheit gegenüber. Es ist die selbstverständlichste Sache von der Welt, Kinder zu bekommen und (Kinder) zu zeugen. In der ganzen Natur sieht er alles sich unaufhörlich gatten und neu gebären. Das ständige Zusammenleben mit den Haustieren, mit der Mutter Erde macht ihm den Regenerationsprozeß zu etwas schlechthin Selbstverständlichem. Er vermag ihn nicht mit der Sentimentalität, der Delikatesse und „Poesie" zu umgeben, wie der städtische Kulturmensch. Daher kann er in seiner Skrupellosigkeit, in seiner nestwarmen Sinnenfreude auch so unsäglich komisch erscheinen.

Von der Ehrbarkeit der Mädchen wird nicht viel Aufhebens gemacht. „Die Tugend eines Mädchens ist auf dem Lande kaum von Bedeutung". Sie wird hauptsächlich von praktischem Standpunkte, vom Gesichtspunkte der Folgen aus, gewertet. Der beschäftigungslose Vagabund, der ein Landmädchen vergewaltigt, findet nicht allzu großen Widerstand. Erst als das Mädchen sieht, daß

der Mensch ihm im Affekt seine Milch verschüttet hat, wird es rabiat (Le vagabond). Die reiche Bäuerin zürnt ihrer Tochter nicht so sehr, weil sie einen „Fehltritt“ begangen hat. Erst, als sie vernimmt, daß sie sich mit einem Omnibuskutscher eingelassen hat, ermannt sich ihre Tugend (L'aveu). Daß man vor der Ehe ein Kind hat, wird fast als selbstverständlich behandelt. Von den Mädchen nicht minder, als von den Burschen. Auch die Geistlichen haben sich daran gewöhnt, das als landesüblich anzusehen. Dem jungen Paare, das zur Vermählung in die Kirche schreitet, wird das voreheliche Kind des Mädchens, das sogar einen anderen als den jetzigen Verlobten zum Vater hat, im Hochzeitszuge nachgetragen. Die Skrupellosigkeit des normannischen Bauern erstreckt sich selbst auf die Prostitution. „Das der Prostitution anhaftende Vorurteil der Schande,“ sagt Maupassant, „das so stark und lebhaft in den Städten ist, gibt es nicht in den Dörfern der Normandie. Der Bauer sagt: Es ist ein gutes Gewerbe, — und er läßt sein Kind einen Harem halten, so gut wie er es ein Damenpensionat aufmachen ließe.“

Maupassant zeigt den Bauern in seiner schweren Arbeit, die seine Glieder krumm und steif gemacht hat, die ihn in fast Eigensinn gewordener Anhänglichkeit an die Scholle fesselt. „Zwanzig Meilen zu Lande sind für einen Bauern schwerer zu überschreiten als für den Städter der Ozean.“ Die Männer finden noch im Schnaps und Cidre (Apfelwein) eine gewisse Anregung, eine Anstachelung zum Leben und zur Heiterkeit, zu einer rüden, lär-

menden Luft. Die Frau dagegen, die echte, mürbe, zerarbeitete Landfrau lacht überhaupt nicht; sie ist müde, stumpf und trocken.

Aber eben die Arbeit ist es, die den Bauern das Geld, das gute, blanke, bare Geld, so fast abergläubisch verehren läßt. Er weiß, wieviel saure Mühe darin steckt. Er sieht im Gelde, im Gegensatz zu den Naturalien, die ihn ständig umgeben und die er weniger als reale Werte empfindet, eine heimliche Macht, einen wilden Götzen. Wie die Bauerntochter in dem erwähnten L'aveu sich für das Fahrgeld dem Omnibuskutscher hingibt, so verkauft in Le petit fût die Witwe schon bei Lebzeiten ihren Besitz für eine monatliche Rente, obwohl er viel mehr wert ist. Dieselbe Geldgier läßt in eben dieser Geschichte den Käufer des Besitzes die Witwe durch Schnaps planmäßig zugrunde richten, weil er sich fortan durch jeden weiteren Monat ihres Lebens geradezu betrogen fühlt. Der gleiche Geiz spielt in Le diable, in dem eine Wärterin eine Sterbende durch die von ihr selbst gemimte Erscheinung des Teufels zum Tode befördert, weil sie ihr für den von dem geizigen Sohn im voraus gezahlten Pauschalpreis zu lange lebt.

Alles sieht der Bauer unendlich nüchtern und praktisch erwägend an. Selbst der Priester ist ihm nicht viel anderes, als der Handelsmann des Himmels. Prachtvoll heißt es vom Père Amable. „Im Geiste dieses Bauern bestand das ganze Streben der Religion darin, die Börsen zu öffnen, die Taschen zu leeren, um die Kasse des Himmels zu füllen. Sie war eine Art großen Handels-

hauses, dessen Angestellte die Geistlichen waren, und zwar hinterlistige Angestellte, schlau und durchtrieben wie keine sonst; sie besorgten die Geschäfte des lieben Gottes zum Schaden des Landmannes."

Maupassants Bauer ist dumm und schlau zu gleicher Zeit — bauernschlau. Er ist vor allen unendlich mißtrauisch. Er schielt um die Dinge herum, ob nicht hinter ihnen etwas sitze, das ihn betrügen wolle. Er weiß aus so und so viel Erzählungen seiner Vordern und Bekannten, daß man ihn gern hintergeht. Er weiß es auch aus eigener Erfahrung. Er fühlt, daß infolge seiner Unkenntnis des Weltverkehrs oder auch nur weiterer Beziehungen er leicht in Fallen und Fußangeln zu locken ist. Daher seine ungemeine Vorsicht, durch die er nun oft erst recht hineinfällt, daher sein zögerndes Prüfen, das noch da Verrat wittert, wo die Dinge sonnenklar zutage liegen. Prachtvoll läßt Maupassant diesen Zug zum Beispiel bei dem alten Bauern Oriol in Mont-Oriol gegenüber Paul Bretigny hervortreten. Alles ist sicher; aber er will etwas Schriftliches haben! Das Geschriebene steht ihm wie die schwarze Kunst gegenüber. Er ist selbst so oft durch Paragraphen und Klauseln hineingelegt worden, daß er sich rein mechanisch geschützt glaubt, wenn er einen Fetzen mit irgendwelchen Runen in der Hand hält. Das beschriebene Papier wird zum Fetisch; fast ist es gleichgültig, was darauf steht. Sein Mißtrauen führt den Bauern selbst dazu, das Geld lieber im Kasten zu behalten, als es auf die Bank, wo es Zinsen tragen könnte, zu bringen.

Die Roheit, die Gleichgültigkeit gegen Brutalitäten aller Art spielen schon in die Geschichten der Geldgier mit hinein. Auch der Tod ist ein ganz natürliches Ding, gleich der Geburt; eine selbstverständliche Sache, wegen der man nicht viel Umstände macht. Wie man in Le vieux zum Leichenschmause einladet, als der Vater noch gar nicht gestorben ist, nur weil man am nächsten Tage, an dem der Tod voraussichtlich eintritt, wegen der Ernte keine Zeit hat, so halten in Un réveillon Sohn und Schwiegertochter ihren Weihnachtsschmaus über der Leiche des soeben verstorbenen Vaters ab. Er liegt in dem großen Brottrog in der Mitte des Zimmers, über dem sich der Eßtisch befindet. Es ist anders kein Platz für ihn; denn es ist bitter kalt, und das einzige Bett müssen sie selber haben! — Mit welcher äußersten Gelassenheit nehmen zum Beispiel auch in Le retour alle Beteiligten ihr Schicksal auf, da nach langen Jahren der Verschollenheit ein normannischer Seemann zu Weib und Kindern zurückkehrt, die inzwischen einen anderen Mann Gatten und Vater nennen gelernt haben!

Alle möglichen Züge in bunter Mischung: Brutales Anärgern bis aufs Blut, Schikane, Geiz, äußerste Unbefangenheit in geschlechtlichen Dingen, fließen zusammen in Le père Amable. Es ist eine außerordentlich charakteristische Erzählung, in der Sohn, Vater, Schwiegertochter und deren vorehelicher Verehrer mitsamt dem vorehelichen Kinde gegen einander spielen, bis sich eines Abends der alte Vater, der Schwiegertochter und ihrer Sippe zum Tort, in dem Apfelbaum vor der Haustür erhängt.

Ein grauenhaftes Bild menschlicher Stumpfheit, vertierter, gewohnheitsmäßiger Gedankenlosigkeit, die mechanisch in alten Bahnen, in überkommenen Bräuchen weiterrutscht, zeigt Le baptême. Es sind zwar Seeleute der Bretagne, um die es sich handelt, aber die Geschichte gehört dem Typus nach hierher. Nur, weil es gewöhnlich so gehalten wird, daß der Täufling die Ankunft des Priesters nackt vor der Kirchentür erwartet, zieht man auch in der bittersten Winterkälte das Kind nackt aus. Der Priester bleibt lange an dem Tage. Auf dem Rückwege feiert man mit Schnaps, bis Vater, Schwägerin, Wärterin und Kind im Graben liegen bleiben. Natürlich stirbt das Kind. Zu Hause geben sie in der Betrunkenheit selbst der Wöchnerin noch Schnaps, dem auch diese alsbald erliegt. . . . .

Kriegsgeschichten

Die Erzählungen, die Maupassant unter dem mächtigen und lange nachwirkenden Eindruck des Krieges geschrieben hat, entfernen sich zum großen Teil von einer rein künstlerischen Wirkung und spielen sich, ob man will oder nicht, auf das Gebiet nationaler Erregungen hinüber. Maupassant hat trotz aller weltbürgerlichen Anwandlungen stark mit seinem Volke gefühlt und Geschichten geschrieben, in denen sich seine verletzte Vaterlandsliebe ausblutete. Es kann daher nicht Wunder nehmen, daß bei einem Deutschen, der gleich mächtig mit seinem

eigenen Lande empfindet, auch die Wirkung solcher Geschichten eine wesentlich andere, als eine ungetrübt ästhetische ist.

Es ist wahr, Maupassant hat die schlimmsten antideutschen Erzählungen, die er als Feuilletons für Tagesblätter schrieb, nicht in Buchform erscheinen lassen. Das ganz unmögliche Un duel zum Beispiel führt einen preußischen Offizier vor, der nach Friedensschluß, aber noch zur Zeit der Okkupation, einen friedlichen französischen Bürger in empörend roher, völlig undenkbarer Weise beschimpft. Die Erzählung ist schon 1883 im Gaulois veröffentlicht, aber von Maupassant in keine seiner Novellensammlungen (bis 1891!) aufgenommen worden. Ein klarer Beweis, daß er sie dessen nicht für würdig hielt. Erst die Erben hatten den staunenswerten Mut, das von dem Dichter unzweifelhaft verworfene Werkchen, ebenso wie Le père Milon, im gleichlautenden Nachlaßbande wieder herauszugeben.

Aber auch in den von Maupassant gebilligten Erzählungen findet sich noch genug, das es begreiflich macht, wenn ein Deutscher sich verletzt fühlt. Im allgemeinen ist zu bemerken, daß auch da, wo die Deutschen objektiv aufgefaßt werden, ihre Schilderung recht oberflächlich ausfällt. Fast so, als habe der Dichter niemals ein leibhaftiges Exemplar näher vor Augen gehabt. Sie sind blond, rot, haben blaue Augen, „das lichte und rosige Fleisch der Nordländer". Dann und wann spricht einer gut französisch, in den Augen des Franzosen unzweifelhaft ein Vorzug. Aber das sind seltenere Fälle. Meistens

radebrecht der Deutsche; er hat „diese Aussprache, die verfettet scheint von Wurst und Sauerkohl“. In der Mehrzahl sind die Deutschen Fresser, Schwerfällige, Unbeleckte. In seiner anfänglichen völligen Unkenntnis des Größten aller Deutschen von damals, den er doch in Fort c. l. mort wenigstens als den „Diplomaten der Wahrheit“, als den „großen Barbaren“ begreifen gelernt hatte, nennt Maupassant noch zu Beginn der achtziger Jahre Bismarck einen „unfruchtbaren Zerstörer“ (ravageur stérile).

Freilich verdient dem entgegengehalten zu werden, daß Maupassant auch die anderen Nationen nicht schont. Die Italiener sind ihm vielfach aufschneiderisch, unzuverlässig, betrügerisch. Die Engländer, die er besonders aufs Korn genommen hat, schildert er häufig als anmaßende, stumpfe Bursche, und macht ihre Frauen lächerlich. So sehr er die europäischen Juden auszunehmen sucht, so sehr stellt er die Juden des Südens von Algier als eine aussaugerische Betrügerbande dar, als die Pest des Landes, die alles ruiniere und zugrunde richte. Ihn wundere es keinen Augenblick, wenn von Zeit zu Zeit Judengemetzel aus irgend einem Dorf berichtet würden, die die Nichtkenner der Verhältnisse schaudern machten. Ja — bei allen prächtigen Eigenschaften des Esprits und der Lebensgewohnheiten, die er seinen Landsleuten zuschreibt — geht er gelegentlich soweit, auch die Franzosen preiszugeben. Er spricht von ihrer flachen Begeisterung für mancherlei Exotisches, er wirft ihnen ihre Unkenntnis fremder Kulturen, ausländischer Errungenschaften vor, ihre Kritiklosigkeit, die sich jeden Augenblick von etwas

bluffen lasse, bei der die Begeisterung ständig an das Komödiantentum grenze. „Frankreich hat, wie ein Freudenmädchen, Neigungen von einer Stunde, aufgelesene Helden, denen es zujubelt." Maupassant hat den wundervollen Aufsatz von dem „Weib-Mann" (L'homme-fille) geschrieben, der der Franzose sei: Liebenswürdig und heftig zu gleicher Zeit, unbeständig, stets einer Laune zum Opfer. „Die Engländer und Deutschen," sagt er, „betrachten uns in einem gewissen Staunen, gemischt mit Geringschätzung. Sie nehmen uns für leichtfertig. Das ist nicht richtig, wir sind Weiber. Das ist der Grund, warum man uns liebt trotz unserer Fehler, warum man immer wieder zu uns kommt, trotz der bösen Dinge, die man uns nachsagt; — es sind eben Liebeshändel." Maupassant findet, daß der Witz der modernen Franzosen oft ins Gequälte und Um-jeden-Preis-Gewollte übergehe. „Wir glauben zu lachen und schneiden nur Gesichter." Vielleicht habe deshalb Schopenhauer das Wort geprägt: „Die übrige Welt hat die Affen, Europa die Franzosen."

Wer so scharfblickend, so unnachsichtlich gegen die eigenen Stammesbrüder ist, der darf sich auch gegenüber anderen Völkern etwas erlauben. Den argwöhnischeren Blick für die kleinen Fehler und Gebresten nationaler Eigenart haben naturgemäß nun einmal die Fremden. Und wenn wir Deutschen uns gefallen lassen müssen, von den übrigen Nationen so und so oft nicht nach ihrem Geschmack gefunden zu werden, so können wir aus aufrichtigem Gemüte versichern, daß es den Fremden bei uns nicht besser geht. Ein Buch, wie Grand-Carterets La

France jugée par l'Allemagne zeigt jedenfalls schlagend, daß L'Allemagne jugée par la France im voraus seine Revanche zu nehmen gewußt hat.

Bei alledem ist keinen Augenblick zu verkennen, daß Maupassants sonst so oft gerühmte Objektivität sich auch hier bemerkbar macht. Selbst bei den ihm gründlich unsympathischen Engländern findet er manchen Zug der ruhigen Kraft und des sicheren, innerlichen Gentlemantums. In L'épave begeistert er sich geradeswegs für den oft wundervollen Typ des englischen jungen Mädchens. Die Juden sucht er auch in ihren oft befehdeten Eigenschaften zu begreifen. In Mlle. Fifi ist es eine Jüdin, das Freudenmädchen Rahel, die der bis ins Mark getroffene Patriotismus zur Tat der Rache treibt. Der Walter in Bel-Ami ist allerdings wesentlich als gerissener Geschäftsmann geschildert, zwar schlau, umsichtig, aber auch recht skrupellos und von bedenklichen Verkehrsgrundsätzen. Aber von bedeutendem Gesichtspunkte aus wird in Mont-Oriol der Trieb nach dem Gelde, die Schätzung und Hochhaltung der Erwerbsmittel in dem Juden Andermatt als der Trieb zur Macht, zur schöpferischen Entfaltung neuer Bildungen hingestellt. . . . „Die großen Unternehmungen! . . ." sagt er, „wenn man sich darauf versteht, so fassen sie alles zusammen, was die Menschen je geliebt haben; das ist Politik, Krieg, Diplomatie, alles zu gleicher Zeit! . . . Der große Kampf wird heutzutage mit Geld ausgefochten. Für mich sind die Fünffrankssstücke wie die einzelnen Soldaten in roten Hosen, die Zwanzigfrankssstücke wie blitzende Leutnants, die Hundertfranks-

scheine wie Hauptleute und die Tausender wie Generale... Das ist Leben, das ist reiches Leben, gleich dem Leben, das die Großen von ehemals führten! . . ."

Mit seinem ewig geldbedürftigen, altadeligen Schwager Gontran gerät Andermatt öfters in Meinungsauseinandersetzungen. Gontran in seiner sarkastisch überlegenen Art hänselt ihn vielfach mit seiner Manie, den Wert von Gegenständen zu erkennen und abzuschätzen. Einmal antwortet ihm Andermatt: „. . . Man behandelt uns (Juden) als Geizhälse, weil wir den gemeinen Wert der Dinge kennen. Für euch ist ein Piano ein Piano, eine Hose eine Hose. Für uns auch; aber es stellt zu gleicher Zeit einen Wert dar, einen abschätzbaren, bestimmten, kaufmännischen Wert, den ein Mann von Blick mit einem einzigen Hinsehen erfassen muß; nicht aus Knickerigkeit, sondern um den Betrug nicht zu begünstigen . . ." —

Und wie Maupassant Goethe und Schopenhauer außerordentlich schätzt, sie fast mehr zitiert als Geister seines eigenen Landes, so versucht er auch der deutschen Nation, als ganzer, im Kriege Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Er schildert unsere blauen Jungen fast überall als gute, ehrliche, treuherzige Kerle, zu denen die Einwohner schnell Vertrauen fassen, mit denen sie schließlich freundschaftlich leben. Er erwähnt eigens in Boule de suif, daß sie keine der Greuel verüben, die der Ruf ihnen vorausgeschickt hatte. Und der deutsche Offizier in der französischen Familie wird nach einiger Zeit nicht selten als Freund und Beschützer des Hauses empfunden.

Selbst Geschichten, wie L'aventure de Walter Schnaffs sind nicht unter die eigentlich feindlichen zu rechnen. Schnaffs, ein deutscher Soldat, wird allerdings als ein fürchterlicher Feigling hingestellt. Er kennt kein höheres Ziel, als sich auf eine möglichst ungefährliche Art zum Gefangenen machen zu lassen, um jeder Gefahr des Leibes und des Lebens enthoben zu sein. Aber Maupassants eigentliche Absicht geht hier keineswegs auf die Verspottung des deutschen Soldaten — was angesichts der deutschen Waffenerfolge ja auch eine ungeheure Abgeschmacktheit gewesen wäre. Er will nichts weiter, als den kleinen Mann in seiner Haltung gegenüber dem Kriege und der hohen Politik charakterisieren. Mehrfach kehrt bei ihm die Anschauung wieder, daß das Volk den sogenannten Weltfragen äußerst gleichgültig gegenüberstehe. Es fühlt zu genau, daß es selbst am stärksten in Mitleidenschaft gezogen wird und von Erfolgen, die vielleicht zu hoffen sind, am wenigsten hat. Der kleine Mann „begreift kaum diese kriegerische Leidenschaft, dieses reizbare Ehrgefühl und diese angeblichen Verwicklungen der Politik, die in einem halben Jahr Sieger und Besiegte zugrunde richten."

Überdies klingt die Geschichte in eine wunderhübsche Satire auf die Bürgerwehr, auf die Miliz, aus. Schnaffs, der furchtsame deutsche Soldat, wagt sich in seinem wahnsinnigen Hunger schließlich an ein Gutsgehöft heran, zeigt sich an der Fensteröffnung eines Raumes, in dem gerade die Bediensteten speisen, und alles reißt unter wildem Geschrei aus. Schnaffs betritt den Raum, ißt und

trinkt und schläft vor Ermattung ein. Als er erwacht, ist er von zweihundert Mann Miliz umzingelt, die man inzwischen aufgeboten hat! Er wird gefesselt, im Triumph zur Stadt geführt. Der Bürgerkommandant aber berichtet: „Nach einem erbitterten Kampfe wurden die Preußen gezwungen, sich zurückzuziehen. Fünfzig Tote und Verwundete. Mehrere blieben in unseren Händen."

Gegen die Bürgerwehr richtet Maupassant auch sonst seinen Spott. Am höhnendsten vielleicht in dem nur schwächer endenden Un coup d'Etat, in dem beim Sturz der bonapartistischen Regierung und Proklamierung der Republik der republikanische Arzt einer kleinen Provinzstadt sich an die Spitze seiner Miliz setzt und in unsäglich lächerlichem Gehaben gegen den bisherigen legitimistischen Maire zu Felde zieht. „Die bloße Tatsache," sagt Maupassant, „Waffen zu tragen, regelrechte Flinten in der Hand zu haben, betörte diese Leute, die bis dahin nur die Wage gehandhabt hatten, und machte sie, ohne irgend einen Grund, demjenigen, der unvermutet des Weges kam, gefährlich. Man erschoß Unschuldige, um zu beweisen, daß man töten könne, beim Schweifen durch die von Preußen noch verschonten Felder knallte man herumlaufende Hunde nieder, friedlich kauende Kühe, kranke Pferde, die im Grase weideten." In Les prisonniers wird eine verirrte deutsche Streifwache durch List von einer Frau in einen festen Keller gelockt und eingesperrt. Die Bürgerwehr der nächsten Stadt kommt bis an die Zähne bewaffnet und zwingt die Eingeschlossenen durch

Wasser, das in den Keller geleitet wird, sich zu ergeben . . . Große Ruhmesworte hallen auch hier. — Diese Geschichten sind, wie man sieht, teils leichtere, teils ernstere Verspottungen der Angehörigen des eigenen Volkes, des braven, ursprünglich keineswegs stürmisch gesinnten Bürgersmannes, der sich mit seiner Tapferkeit spreizen will, indessen gerade durch seinen Mangel an Waffenkenntnis zur öffentlichen Gefahr zu werden vermag.

Eine Gruppe für sich bilden die Geschichten, die mit einer Art Revanche im kleinen auslaufen. Das Vaterlandsgefühl, das im großen aus so vielen Wunden blutet, labt sich an dem Mißgeschick und der Vernichtung einzelner Angehöriger des Feindes. Dahin gehört La Mère sauvage, die Geschichte von der Alten, die zuerst friedlich und gut mit den vier bei ihr einquartierten deutschen Soldaten lebt, plötzlich aber, auf die Kunde, daß ihr eigner Sohn im Felde gefallen, den „Feinden“ das Haus über dem Kopfe ansteckt und sie elend drin verbrennen läßt. —

In Tombouctou liegt die Revanche auf dem Gebiet des Ekels. Ein Neger, der im Kriege, während der Belagerung von Bézières, sich und andere mit dem Fleisch der Gefallenen ernöhrt hat, macht, als Bézières deutsch wird, ein Restaurant in der Stadt auf! — Noch groteskere Formen nimmt die „Revanche“ in Le lit 29 an. Die frühere Liebste eines französischen Offiziers hat während des Krieges von einem Deutschen Lues bekommen. Aber sie hat sich mit Absicht nicht kurieren lassen! Sie ließ die Krankheit an sich wüten, um so viel Feinde wie

möglich, ein ganzes Regiment behauptet sie, zu vernichten!

Nach dem Kriege hat Maupassant die Revancheidee vielfach bekämpft. In den politischen Artikeln des Gaulois aus den achtziger Jahren kehrt oftmals die Forderung wieder: Im Wettbewerb der geistigen Kräfte solle Frankreich zu siegen suchen! Dennoch lebt sich in den angeführten Geschichten unzweifelhaft ein Hang zur Revanche aus, der vielleicht nur rein gefühlsmäßig vorhanden war. Kein billig denkender Deutscher wird dem Dichter darum zürnen. Soll man einem Patrioten grollen, der schwer mit dem eigenen Volke gelitten hat, der selber in den unglücklichen Reihen mitgefochten? Soll man ihm grollen, wenn seine Trauer sich zuletzt in Bitterkeit gegen diejenigen umsetzt, von denen er alles Leid gekommen wähnt?

Wodurch der Deutsche sich allein verletzt fühlen wird, das sind die Züge der Brutalität und des Vandalismus, die Maupassant den deutschen Vorgesetzten beizulegen sich gelegentlich gemüßigt findet. In La folle läßt ein deutscher Offizier eine Schwachsinnige, die schon seit langen Jahren bettlägerig ist, im strengsten Winter von seinen Soldaten in den Wald hinaustragen und ihre Kleider neben sie legen. Er hält sie für eine Simulantin, die sich aus Trotz nicht erheben will. Er meint: Auf diese Weise werde sie das Aufstehen schon lernen! Natürlich kehrt sie nie wieder. Wölfe haben sie gefressen! — In Deux amis werden zwei Freunde, leidenschaftliche Angler, die während der Belagerung von Paris sich aus der

Stadt hinausschleichen, um ihrem Lieblingssport zu frönen, beim Angeln gefangen genommen. Sie sollen Auskunft über die Ihrigen geben, das Losungswort verraten, das in die Stadt führt. Als sie sich weigern, werden sie erschossen und in die Seine geworfen. — Auch in Boule de suif und im unvollendeten Roman L'Angélus finden sich Stellen, an denen der deutsche Offizier ungeheuer anmaßend und brutal Franzosen und Französinnen gegenübertritt. Den Gipfel erreicht wohl Mlle. Fifi, die bekannte, in Frankreich auch dramatisierte Geschichte von dem schamlos frechen preußischen Leutnant, der in dem Schlosse, in dem er einquartiert ist, zum Ergötzen seiner Vorgesetzten und Kameraden kleine Explosionen inmitten wertvoller Kunstgegenstände anrichtet, der Damenporträts in Öl Schnurrbärte anmalt, die Augen herausschießt und die Bewohner des Landes aufs gemeinste beschimpft und beleidigt. In seiner Sünden Übermaß wird er von einem Freudenmädchen beim üppigen Mahle mit einem Dessertmesser erstochen.

Kein Deutscher kann diese und verwandte Geschichten lesen, ohne sich in seinem Volksgefühl zu erregen. Das ist undenkbar, urteilt jeder. Selbst wenn sich aber einmal Ähnliches zugetragen haben sollte, so würde man von der Art, in der es erzählt ist, immer noch sagen: Die Wut hat das geschrieben; der Haß es verzerrt. Wessen ein einzelner im Kriege fähig ist, ist schwer zu ermessen. Man darf der entfesselten Menschheit, welcher Rasse und Art sie auch sei, bei gegebener Gelegenheit jedes Äußerste zutrauen. Dennoch. In den erwähnten Geschichten

Maupassants wirken die geschilderten Vorfälle wie typische. Unwillkürlich legen sich die Ereignisse und Farben zu dem Eindruck zusammen: Hier sollte nicht ein Deutscher, sondern die Deutschen gezeichnet werden.

Zwar glaube ich nicht, daß das wirklich Maupassants Absicht war. Wer den Blick auf alle seine Kriegsgeschichten richtet und nicht unter dem Eindrucke einiger besonders aufgeregter Kampfberichte stehen bleibt, wird sagen: Nur halb unbewußt ist sein Vaterlandsgefühl mit ihm durchgegangen. Denn auch auf französischer Seite hat Maupassant — wenn auch nicht so häufig — keinen Anstand genommen, Brutalitäten, ja viehische Grausamkeit zu zeichnen. Der Bauer in Saint-Antoine, der anfangs mit „seinem" preußischen Soldaten ganz freundschaftlich lebt, dann, nach einem Streit in der Betrunkenheit, allerdings mitgetrieben von der Angst vor Entdeckung, ihn schändlich ermordet, ist kein sehr stolzer Vertreter seiner Nation. Und in L'horrible, das freilich dem Nachlaß angehört, zeigt sich eine völlige Vertierung unter den fliehenden französischen Truppen, als angeblich ein Spion auftaucht und die entmenschten Soldaten das Wesen, das sich alsbald als eine Frau entpuppt, peinigen, morden, zerfetzen.

Gerade an dieser Geschichte aber wird klar, worauf es Maupassant im Grunde ankommt. Er will die Umkehrung alles Lebens durch den Krieg zeichnen, die entsetzliche Verwandlung von all dem, was sonst für recht und gut gilt. Nicht die Menschen an sich sind verantwortlich, nicht die Deutschen und nicht die Franzosen.

Allein die Umstände tragen die Schuld, die Zwangslage, in welche die Menschen durch den Krieg geraten sind. Laßt die Fragen des Erwerbs, laßt Hunger, Durst, Liebespein oder Gefahr des Lebens sie umdrohen — wie fallen da die sogenannten Dämme der Gesittung, wie schwinden die heiligsten Güter der Nationen, wie lugt aus aller Kultur die Bestie!

Maupassant ist kein Bewunderer des Krieges. Er kennt nicht das Schlachtenheldentum, das, im Gewühle ragend hinposiert, flammenden Auges und rauschenden Bartes die Feinde reihenweise niedermäht, während der wildaufbäumende Apfelschimmel mit den Vorderbeinen auf den Köpfen der Herumstehenden umhertrommelt. Nur einmal hat er eine Geschichte geschrieben, in der etwas wie die Anerkennung der grandiosen Steigerung aller Verhältnisse im Wechsellauf des Krieges auftaucht. Es ist Les rois, in dem eine französische Husarenstreifwache von lauter gebildeten jungen Leuten, unmittelbar vor dem Feinde stehend, den Dreikönigstag mit dem Geistlichen des Ortes und vier invaliden, alten Frauen feiert, den einzigen, die in der Gegend aufzutreiben sind. „Wir sind Franzosen. Wir wollen lachen. Unsere Väter lachten noch auf dem Schafott!“ Mitten in die groteske Ausgelassenheit des Mahles aber fällt ein Schuß. Auf einen alten Schäfer, der, weil taub, das „Wer da?“ der Wache nicht hörte, ist geschossen worden. Er muß in das Zimmer der Versammelten gebracht werden. Die Frauen fliehen entsetzt davon. Inmitten der eben noch Feiernden liegt der Sterbende und bald Tote!

Die wilden, reißenden, durcheinanderwirbelnden Gegensätze des Krieges stehen hier im Vordergrunde. Aber „welch eine Scheußlichkeit!" ruft zuletzt der Geistliche. Und „welch eine Scheußlichkeit!" ruft auch Maupassant: Dieses Sich-Abschlachten der Menschen, dieser Wahnsinn, welcher Männer, die sich nie gesehen im Leben, auf einander hetzt, als hätten sie sich das Bitterste getan, als haßten sie sich von Beginn ihres Daseins.

Maupassant hat den Krieg mitgemacht und die fürchterlichsten Erinnerungen daran sind ihm geblieben. Kaum etwas hat ihn späterhin so zu erregen vermocht wie der Gedanke an ihn. Von dem Geiste Tolstois und Wereschtschagins lebt etwas in seinen leichtbewegten Kriegsschilderungen. Keine Helden und keine Großtaten gibt es in ihnen; nur die entfesselte Zerstörung und eine zur Wildnis zurückentartete Menschheit.

Brutalitäten und Perversitäten

Kein großer Künstler mag paktieren. Er ist rücksichtslos, wie jeder, der zur bestmöglichen Wahrheit will. Allein das Wesentliche, der Kern interessiert ihn; deshalb bleibt das Drum und Dran, jedes Links oder Rechts, in seiner Beiläufigkeit liegen.

Kein bedeutender Künstler kennt die Zaghaftigkeit der Schicklichkeit oder der schwachen Nerven. Sobald es sich um den Ernst und die ganze Strenge von furchtbaren Stoffen handelt, haßt er die Ungefährs und die

halben Ausdrücke, die wie Feiglinge um das Eigentliche herumschleichen.

Es gibt Kraftnaturen, die das Wilde und Entsetzliche lieben. Ihr Wesen scheint sich mächtiger an ihm zu entfalten. Die Gegensätze spannen sich gewaltiger, die Probleme schärfen sich spitzer zu, und schärfer, mächtiger kann darum die Entladung sein.

Es gibt mildere Künstler, welche die gemäßigten Probleme vorziehen. Aber gerade sie reizt es zuweilen, einen weit versprengten Stoff beim Schopf zu nehmen. Es ist das Bedürfnis des Wechsels, das sich geltend macht. Es ist auch das Verlangen des unablässig schöpferischen Menschen, geheimste Dinge seines Innern einmal auszusprechen und sei es nur für ihn selber. Zuweilen ist es allein die große, souveräne Künstlerlaune, die sich unwiderstehlich gedrungen fühlt, aller Wohlanständigkeit und Mittelmäßigkeit einmal klatschend ins Gesicht zu schlagen.

Aber auch solch ein maßvollerer Künstler wird, wenn er sein Handwerk liebt, einen äußersten, einen herausfordernden Stoff bis in seine letzten Konsequenzen durchgestalten. Wer konnte rauh sein, wie der „süße Schwan vom Avon?"

Für Maupassant gab es nichts, das sich dem Bereiche seiner Gestaltung entzog. Wie ihn das Leben noch in seinen entlegensten Formen fesselte, so hat er sich auch in seiner Kunst gelegentlich von den ungeheuerlichsten Stoffen beschäftigen lassen. Und er hat das Furchtbare furchtbar dargestellt.

Die Roheit und blinde Wut der sozial zerrütteten unteren Stände schildert er vielfach. L'ivrogne gibt ein Bild wüster Vertierung aus Säuferkrankheit und Ehebruch. In Les Bécasses wird ein taubstummer Hirt, der lange mit einer heruntergekommenen Schlampe im Konkubinat lebte, von wegen Kirche und Sitte veranlaßt, das Frauenzimmer zu heiraten. Vorher hat niemand das Mensch beachtet; sobald es des Hirten „Frau" ist, bekommt die Sache ihren Reiz. Es wird ein allgemeiner Sport, den Taubstummen hinter Hecken, in Gräben, oft nur hundert Meter von ihm entfernt, zu betrügen. Schließlich faßt der Mann das Weib doch einmal ab. Und er erdrosselt es auf der Stelle mit eigenen Händen. Vor Gericht wird er freigesprochen.

Die Macht eines schlummernden Hasses zeigt fast barock Le noyé. Ein Seemann, der seine Frau furchtbar mißhandelt hat, ist seit einem großen Sturm vor vier Jahren nicht zurückgekehrt. Sie glaubt sich Witwe. Eines Morgens hört sie dennoch seine schimpfende, fluchende Stimme. In wahnsinniger Angst stürzt sie auf und entdeckt, daß es der Papagei ist, den sie am Tage vorher gekauft. Fast besinnungslos vor plötzlich einsetzender Wut zermalmt sie mit den Händen den Papagei zu einer unförmlichen Masse.

Die von Maupassant vielfach beachtete korsische Blutrache zeigt Une vendetta, die Geschichte von der Mutter, die den Mörder ihres Sohnes durch den lange Zeit auf ihn abgerichteten Hund zerfleischen läßt. — Auch eine Art Rache, ein instinktiver Stammeshaß des Türken gegen

den Araber, kommt in Mohamed-Fripouille zum Ausbruch, einem kriegerischen Mord- und Raubstück aus den algerischen Katzbalgereien.

Der Tierfreund Maupassant, der in Mlle. Cocotte eine bis zur Anomalie getriebene Hundefreundschaft eines Knechtes schilderte, zeichnet gelegentlich scheußliche, menschliche Grausamkeiten gegen die ihn umgebenden Lebewesen: In Coco die Gemeinheit eines halbwüchsigen Burschen gegen ein altes Pferd; in Pierrot weiblichen Stumpfsinn, weibliche Gedankenlosigkeit, die einen Hund auf die qualvollste Weise umkommen lassen.

Das Scheußlichste vielleicht ist La mère aux monstres, das dennoch so bedeutsam ist. Eine Schöne vom Lande fühlt sich plötzlich Mutter. In ihrer Sorge sucht sie ihren Zustand durch Schnüren und Pressen mittelst Brettern bis zuletzt zu verbergen. Die Folge ist, daß sie mit einem furchtbar mißgestalteten Wesen niederkommt, das gleichwohl lebensfähig bleibt. Nach Jahren kauft man ihr das Monstrum gegen eine beträchtliche Summe für ein Panoptikum oder dergleichen ab. Seitdem macht das Weib ein Geschäft daraus und gebiert zielbewußt noch elf Scheusäler. — Maupassant kann sich dabei nicht enthalten, einen Blick auf die „ehrbaren" Mütter zu werfen, die sich in ihrer Eitelkeit schnüren und pressen, wenn sie ein Kind unter dem Herzen tragen und so oft nur arme, vermisquemte Kreaturen zur Welt bringen.

Eine besondere Stellung in seiner fast urwäldlichen Wildheit nimmt das prachtvolle Le loup ein. Es ist

eines dieser ganz vortrefflichen, wie von der Taufrische der Natur noch perlenden Jägerstücke Maupassants, in denen sich das alte Landmann-Blut seines Stammes aufs neue zu gebären scheint. Ein ungeheurer Wolf hat irgendwo in Lothringen die ganze Gegend unsicher gemacht — wie ein geheimnisvolles Ungetüm spukt er schon in den Gehirnen der Bewohner. Zwei riesige Brüder, lothringische Landedelleute, spüren ihn nach langem Suchen auf. In der nun folgenden wilden Hatz zerschellt sich der eine beim Reiten den Kopf an einem Baum. Der Überlebende, verzweifelnd, hat soeben den toten Bruder quer vor sich hin über den Sattel gelegt und will nach Hause reiten, als er wieder den Wolf durch das Gestrüpp schleichen sieht. Aufs neue, mit dem Leichnam über dem Sattel, beginnt die wilde Jagd, bis sich der Wolf in einer Schlucht ohne Ausweg fängt. Der Jäger steigt zur Erde, setzt den toten Bruder aufrecht hin und während er ihm, als lebte er noch, zuruft: „Sieh her, Jean! Sieh das an!" geht er mit bloßem Messer, aber ohne es zu benutzen, auf die Bestie los, und erwürgt sie mit den bloßen Händen voll eines übermenschlichen Rächer-Zornes. — Es ist ein grausiges und doch wild erhabenes Stück. Ein Bild der furchtlosen, unwiderstehlichen Kraft, eine Feier der wuchtigen Persönlichkeit. Etwas ungemein Stärkendes geht von der Geschichte aus, wie von dem Anblicke eines jeden tat- und totbereiten Hasses, der einen großen Grund hat und einen großen Gegner erkor.

Maupassant, dem nichts Menschliches fern blieb, hat

auch das Gebiet geschlechtlicher Anomalien und Perversionen beschritten. Nie als schriftstellernder Liebhaber; immer nur als einer, der auch die Seltsamkeiten und Verzerrtheiten der menschlichen Natur ins Auge faßt und sie in ihren oft tragischen Verwickelungen verfolgt. Nie wäre er imstande gewesen, wie Théophile Gautier, einen zweibändigen Roman, Mlle de Maupin, um die Homosexualität herumzuschreiben. Er mochte nur hindeuten, nur leicht berühren.

Die „Liebe" von Mann zu Mann hat Maupassant dichterisch nie behandelt. Nur sittengeschichtlich weist er in seinen afrikanischen Schilderungen der Araber auf sie hin, deren Männer dem homosexuellen Laster gänzlich verfallen seien.

Lesbische Liebe taucht in La femme de Paul auf. Es ist die Geschichte von dem jungen, feinen Senatorsohn, der rettungslos-animalisch in eine perverse Kokotte verliebt ist. Inmitten des meisterhaft gezeichneten Treibens auf der Grénouillère, der nicht mehr vorhandenen alten Badeanstalt, dem größten Sumpfboden bei Paris, faßt er seine Geliebte im Gebüsch in einer nicht mehr mißzuverstehenden Situation mit ihrer „Freundin" ab . . .! Er ertränkt sich.

Andere Geschichten behandeln die Verirrung des Geschlechtstriebes ins Seltsam-Phantastische. In Fou? wird ein Mann auf das Reitpferd seiner sinnlich freilich sehr erregbaren Frau eifersüchtig und erschießt es. Wirklich hebt sich von der Geschichte etwas wie ein geheimer Ur-Instinkt zwischen dem Roß und diesem Weibe ab.

Dabei wird nirgend gesagt, ob das Tier männlich oder weiblich sei — ein ästhetisch feiner Zug, der Maupassants Verachtung der tastbaren Realität und seine geschmackvolle Retouchierungskunst zeigt. Zum Schluß bleibt noch die Möglichkeit oder taucht als fast sympathische Denk-Eventualität auf, daß der Mann in seiner grenzenlosen, halb an Verrücktheit streifenden Eifersucht sich alles nur einbildete.

Un cas de divorce zeichnet einen überempfindsamen Menschen, dem die Liebesbetätigung in ihrer barocken Lächerlichkeit, das „brutale Kraftstück der Natur", offenbar zuwider ist. Seine Frau, als Weib, ekelt ihn an. Er treibt schließlich eine Art phantastischen Kultus mit den zartesten Geschöpfen Floras, mit allerhand Blumen, namentlich Orchideen.

La chevelure setzt an die Stelle der Blumen einen wunderbaren, goldblonden. weiblichen Haarschopf, den ein Liebhaber antiker Sachen im geheimen Fache eines alten Möbels findet. Das Haar beschäftigt fortan unabläßig seine Gedanken. Es reizt ihn sinnlich; seine Phantasie träumt von der Frau, die es einst getragen — er wird schließlich verrückt!

Geradeswegs einen Lustmörder führt Un fou vor, in der Person eines Gerichtspräsidenten, der, zweiundachtzig Jahre alt, in Ehren und in Würden stirbt. Er hat es als Richter wunderbar verstanden, den geheimsten Gedanken der Verbrecher, der Mörder nachzugehen. Er war ihnen psychologisch immer auf der Spur. Nach seinem Tode findet man eine gewisse Erklärung dafür. Er

hinterläßt eine Art Tagebuch, in dem er von der Lust am rinnenden roten Blute, überhaupt von dem Trieb der ganzen Natur, zu töten, um wieder neu zu gebären, von den großen Gegensätzen des Hervorbringens und Zerstörens spricht. Schließlich ist in den Blättern auch das Bekenntnis zweier Morde, rein aus perverser Lust am Töten, niedergelegt! . . .

Gespenster- und Wahngeschichten

Nichts vermag dem Literarhistoriker, der nach Zusammenhängen sucht, leichter zur Klippe zu werden, als die Wechselwirkung, in der Leben und Dichten zueinander stehen. Wer ganz in eine Psyche hinabzusteigen vermöchte, würde natürlich mit Leichtigkeit aufzuweisen imstande sein, wie Werk und persönliche Erfahrung sich ständig decken. Aber jede Beurteilung eines anderen ist ein mehr oder minder unsicheres psychologisches Erschließen. Ohne das genaueste Beobachtungsmaterial, ohne die bestimmtesten Nachrichten ist es in jedem Falle schwer zu sagen, inwiefern eine Dichtung für ein Leben und inwiefern ein Leben für eine Dichtung in Betracht kommt. Scheinbar entlegene Dinge könnten oft ein Rätsel lösen. Nicht selten aber sind die plausibelsten Erklärungen die falschesten und irreführendsten. Ein Nebeneinander braucht noch kein Wegeneinander zu sein.

„Weil" in den Sonetten Shakespeares und Michelangelos überschwengliche Freundschaft zum Ausdruck

kommt, „deshalb“ sollen beide homosexuell gewesen sein! Das Hundsföttisch-Billigste muß herhalten, um Seichtlingen, die um jeden Preis mit der Zeit schreiten möchten, unter Verkennung alles Entgegenstehenden für Verdächtigungen Raum zu geben.

Maupassant hat nicht so Beleidigendes, aber gleichwohl Verwirrendes genug über sich ausstreuen lassen müssen. Ihm gegenüber lautet ein höchst einfacher Schluß also: Der Dichter schrieb Wahnsinnsgeschichten; Wahnsinn war sein Ende — folglich ist der Wahnsinn des Dichterlebens schon in demjenigen der Erzählungen enthalten.

Das ist, in dieser Allgemeinheit ausgesprochen, unbedingt falsch. Es gilt zunächst zu scheiden zwischen wirklichen Anzeichen des Wahnsinns und Symptomen, die zwar seine Vorboten sein können, aber erst in langer Weiterbildung zu ihm führen. Von den ersten kann nirgend bei Maupassant die Rede sein. Klarer und lichter sind nie Wahngeschichten geschrieben worden, als die Guy de Maupassants. Wäre er zufällig eines nicht natürlichen Todes einige Jahre vor seinem wirklichen Ende gestorben, niemand wäre aus seinen Werken allein auf den Gedanken gekommen, Elemente des Wahnsinns bei ihm vorauszusetzen. Aber auch jene an und für sich harmlosen „Vorboten“ können nur in einer bestimmten Anzahl von Wahnnovellen Maupassants festgestellt werden und selbst da nur als solche, die das Urteilsvermögen nicht im mindesten getrübt haben.

Für den, der das Leben Maupassants, soweit es heu-

te möglich ist, kennt, liegt in diesem Befund nicht das geringste Überraschende. Der Wahnsinn des Dichters war, wie heute für ausgemacht gelten kann, in seiner ursprünglichen Anlage nicht ausreichend begründet. In seiner vorliegenden akuten Form ist er ohne Zweifel der letzte Ausläufer einer wahrscheinlich um die Mitte der zwanziger Lebensjahre erworbenen Krankheit. Geschichten des Wahns aber hat Maupassant schon zu einer Zeit geschrieben, als noch von keiner Krankheit, geschweige denn von ihren Folgen die Rede sein konnte. Schon 1875, also im fünfundzwanzigsten Lebensjahre, erschien im Almanach de Pont-à-Mousson die Urgestalt des grausigen La main (damals La main d'un écorché), und noch weit früher, etwa im neunzehnten Jahre, muß Maupassant, wie ich oben aus einem Aufsatze des Gaulois erwiesen habe, die Geschichte aus Anregungen konzipiert haben, die er in Swinburnes Hause zu Etretat erhielt. In dem Gedichtbande aus dem dreißigsten Jahre des Dichters (1880) erschien zum Beispiel auch La terreur, eine Halluzination, wie nur eine der späteren. Das Gedicht muß in den zwanziger Jahren des Dichters entstanden sein, also zu einer Zeit, wo Halluzinationen als Vorboten des endlichen Wahns, gemäß dem Verlaufe der ganzen Krankheit, bei ihm noch ausgeschlossen erscheinen.

Eine Neigung zum Geheimnisvollen lag in der Maupassantschen Begabung. Schon früh gewannen Poe und Hoffmann auf ihn Einfluß; in seinen Aufsätzen spricht er oft von ihnen. Das Jenseits aller Vernunft zog ihn immer an. So ist ein großer Teil von Maupassants

Wahn- und Geistergeschichten allein aus der ursprünglichen Anlage seiner Natur zu erklären, ihre künstlerische Vollendung aber aus seiner ungemeinen Fähigkeit, sich in fremde Seelenzustände hineinzuversetzen, aus seinem Vermögen, psychische Ansätze zu Ende zu denken, sie dichterisch zu vollenden.

In jedem Menschen schlummern die Keime zu fast jeder menschlichen Ausschweifung. Wer hat nicht in irgend einer äußersten Stunde, bei Nacht, allein am Meere, oder in dichtem Wald, überhaupt in Lagen, welche die letzte Konzentration ermöglichten, sich sonst Undenkbares zugetraut? Wer hat nicht einmal Abgründe geschaut, vor denen er sich sagte, daß er unter veränderten Umständen fähig sei, in sie hinabzutaumeln? Bekannt ist das große Wort Goethes, er spüre in sich die Möglichkeit zu jeglichem Verbrechen. Flaubert sagte, keine Extravaganz sei ihm fremd.

Die Einsamkeit ist ein mächtiger Förderer weltabgewandter, wahnschwangerer Gedankenbildungen. Maupassant trieb ein starker Hang zur Abschließung von Welt und Menschen. Je intensiver er sich zeitweilig in den Strudel stürzte, desto absoluter schuf er sich zu anderen Stunden seine Stille und Abgeschiedenheit. Er trieb nichts halb, sondern jedes für sich und ganz.

Es sind seine Einsamkeiten, seine von tausend Phantasieen bevölkerten Stimmungen auf offenem Meer, in der Wüste, bei Nacht und im Sonnenbrand, es sind seine großen Melancholieen, die ihm zuerst den Anlaß zu seinen Geschichten jenseits des normalen Bewußtseins gegeben

haben. Überaus bezeichnend schreibt schon der Dreiundzwanzigjährige, der soeben seine Anstellung im Marineministerium erhalten hatte, von Paris aus an seine Mutter: „Ich komme mir so verloren, so verwaist und zerrüttet vor, daß ich Dich um ein paar gute Zeilen bitten muß. Ich fürchte den kommenden Winter, ich fühle mich allein und meine langen, einsamen Abende sind zuweilen entsetzlich. Wenn ich allein vor meinem Tische sitze und die traurige Lampe brennt vor mir, so spüre ich Augenblicke einer so trostlosen Herzensangst, daß ich nicht weiß, an wen ich mich wenden soll.“ Furchtbar ergreifend hat er in seinen Werken oftmals dieselbe qualvolle Einsamkeit geschildert. Der Dichter Norbert de Varenne in Bel-Ami spricht in wehen Worten von ihr, ebenso der „Freund“ in Solitude — beide sind Maupassant selber.

Wir sind ewig allein im Leben, ist seine immer wiederkehrende Klage. Unser ganzes Sehnen ist es, zu anderen Wesen zu gelangen, uns mit ihnen zu vereinigen, seelisch und körperlich; zusammenzufließen mit dem großen Ganzen, aus dem wir vielleicht hierhergetropft sind. „Freundschaft“, „Liebe“ bilden nur Erscheinungsformen dieses großen Dranges. Selbst die Pärchen der flüchtigen Begegnung, die sich des Abends im Bois de Boulogne auf einer Bank, im Schatten der Baumgänge, zusammenfinden, unterliegen nur dem Triebe, die Qual ihrer Einsamkeit zu betäuben.

Aber wie wir uns auch mühen, wir bleiben ewig allein. Im Grunde versteht kein Mensch den anderen. Das Feinste und Beste bleibt unkündbar. Selbst die

Liebe ist eine große Lüge. Eine Zeitlang glauben wir, mit der Frau neben uns die Aufhebung unserer Vereinzelung gefunden zu haben, dann naht die Enttäuschung. Wortlos neben einer geliebten Frau sitzen, völlig ruhend im Gefühle des möglichen Gleichschritts der Gedanken ist am Ende noch das Beste; es ist das, was die Illusion am wenigsten stört.

Man kommt dahin, aus der Not der Einsamkeit eine Tugend zu machen. Weil man abgeschlossen ist, deshalb verschließt man sich. Es lohnt nicht mehr, auf die doch nicht zu durchdringenden Worte der Menschen einzugehen. Man ist überdrüssig jeder Begegnung. Man sagt Ja zu allem oder man lächelt. Oder man hat seine ständigen festen Redensarten, seine Klicheeantworten auf die entsetzlichen Fragen, die jeder Tag von neuem auf uns heranwälzt. Ein großer Teil der Selbstmorde, die in den Zeitungen berichtet werden, die, scheinbar ohne äußeren Anlaß, von Personen in den besten Lebenslagen verübt werden, ist nur der Ausfluß dieser trostlosen Verwaistheit des Daseins. (Suicides.) Genau, wie es in dem Schicksal jenes Buchhalters zum Ausdruck kommt, der nach dreißig Jahren regelmäßiger Pflichterfüllung sich eines Abends im Bois de Boulogne erhängt (Promenade).

In La nuit schildert Maupassant die furchtbare Verlassenheit auf einer nächtlichen Wanderung durch Paris, während ein dichter Nebel ihn umfängt, der die Straßen nicht mehr erkennen läßt. Er nennt das Stück selbst einen quälenden Traum (cauchemar). Der Nebel ist natürlich auch symbolisch für die Verdüsterung im

Innern des Wanderers der Finsternis zu verstehen. — Maupassant betont hier die Liebe zur Nacht. Sie wecke alle Kräfte, mache ihn angeregt und tatenfreudig, während der Tag ihn müde und unlustig hinschleichen sehe. Maupassant war einer der vielen Bedeutenden, denen die heimlicheren, phantastischeren Gesichte der Dunkelheit, ihr intimeres und beschwingteres Leben mehr oder mindestens dasselbe zu sagen hatten, wie der Tag mit seiner gleichen Deutlichkeit. Wiewohl das nur die eine Seite ist. „Was wir bis zur Leidenschaft lieben, das bringt uns schließlich um." Was die Nacht an Reizen bietet, hat die zunehmende Sensibilität mit dem Grauen zu bezahlen, welches das Dunkel einflößt. Die Nacht begeistert den Jungen, den Unbekümmerten. Aber ihr kaltes, ehernes, fühlloses Antlitz schreckt den, der zerfallen und abgehetzt von den Schwermutsgewalten dieser Erde umgetrieben wird.

Die Vision von La nuit streift schon nahe an Wahnsinn. Sur l'eau gibt das Grauen während einer einsamen Nacht auf dem Wasser, da der Nachen vom Grunde nicht loskommt. Wunderbar sind die nächtlichen Stimmen der Natur aufgefaßt. Die Lösung am nächsten Morgen, daß der Anker sich am Kadaver einer alten Frau festgesetzt hatte, ist nebensächlich.

Das Bangen des natürlichen Geschöpfes vor geheimnisvollen Mächten schwingt in dieser Geschichte nur erst leise mit. Zum bestimmenden Motiv ist es in La peur geworden. „Die Angst," so erklärt hier ein Riese, dem die Unerschrockenheit auf dem Gesichte steht, „die Angst (und die mutigsten Menschen können Angst haben) ist . . .

wie eine Seelenzerrüttung, wie ein fürchterlicher Krampf des Verstandes und des Herzens. . . . Aber sie tritt, sofern man unerschrocken ist, nicht etwa vor der Schlacht ein, nicht vor dem unentrinnbaren Tode, noch vor der Gefahr in irgend einer bekannten Gestalt. Sie tritt ein unter gewissen, ungewöhnlichen Umständen, unter einem geheimnisvollen Einfluß, angesichts unbestimmter Möglichkeiten. Die echte Angst ist eine Art Erinnerung an die phantastischen Schrecken der Vorzeit. Ein Mensch, der an Gespenster glaubt und in der Nacht einen Geist zu bemerken wähnt, muß die Angst in all ihren fürchterlichen Schauern spüren."

Und derselbe Riese erzählt, daß er diese Angst einmal mitten in der Wüste im glühenden Tageslicht empfunden habe, als die Karawane, mit der er reiste, plötzlich das Trommeln des geheimnisvollen „Tambours" der Wüste hörte, der den Arabern für den Boten des Todes gilt, und als gleichzeitig neben ihm sein Freund, vom Sonnenstich getroffen, tot aus dem Sattel fiel. . . . Da hat er sie empfunden, obwohl sie „die Tochter des Nordens ist; die Sonne zerteilt sie, wie den Nebel". — Ein zweites Mal habe er sie gespürt, als er auf der Jagd bei einem alten Wildhüter eingekehrt war, der vor zwei Jahren einen Wilddieb erschossen hatte. Der Mann war seitdem von der fixen Vorstellung besessen, der Tote werde kommen, ihn zu holen. Der Erzähler erlebt einen jener Wahnanfälle des Wildhüters und wird selbst vom Entsetzen des alten Mannes gepackt.

Geradeswegs aus der Einsamkeit heraus entsteht

der Wahnsinn in L'auberge. Zwei Männer halten des Winters in Eis und Schnee, von allem Leben abgeschlossen, ein Herbergshaus auf dem Gemmipaß besetzt. Der eine kehrt plötzlich von einer Streife nicht mehr zurück. Der andere findet ihn nicht auf, glaubt aber in der Einsamkeit fortwährend, nach Tagen noch, den Notschrei des Verunglückten zu hören. Ein Entsetzen packt ihn. Er sucht sich durch Alkohol zu betäuben. Sein Hund entschlüpft ihm nach draußen; in seiner schon beginnenden Geistesverwirrung bemerkt er das nicht und hält nun das vor der Kälte wieder ins Haus zurückstrebende Tier für einen Geist, der ihn sucht. Er verbarrikadiert sich im Hause — als die Leute vom Tal nach der Schneeschmelze wieder zu ihm heraufkommen, finden sie einen vollständig Irren.

Einige Geschichten gemahnen an verwegene Spiritistenabenteuer. Conte de Noël erzählt eine landläufige Besessenheitsgeschichte einer Bauersfrau. La main ist eine mysteriöse Erdrosselungsgeschichte, in der die abgehauene Hand eines getöteten „Feindes" ihr Leben für sich zu führen scheint. L'apparition ist geradeswegs eine Gespenstererscheinung in verlassenem Schlosse — der Geist einer verstorbenen, geliebten Frau scheint in den Zimmern, die sie bewohnte, stöhnend umzugehen. . . .

Nichts ist in diesen Erzählungen, das zur Erklärung einer psychopathischen Veranlagung des Erzählers bedürfte. Auch der Arzt muß sich begnügen, da, wo keine nachweisbare Abnormität vorliegt, von einer hohen Spannkraft, einem starken Ausdehnungsvermögen sonst

normaler Anlagen, der dichterischen Phantasie und dergleichen, zu sprechen. Selbst La main und L'apparition, die Maupassant gänzlich in ihrer unerklärten Wunderbarkeit beläßt, sind objektive Gespenstergeschichten. Man steht vor ihnen, wie vor Kunststücken eines geschickten Taschenspielers. Man spürt das Grauen, aber man fühlt sich auch schnell veranlaßt, auf den Vorschlag des Untersuchungsrichters, der die Geschichte erzählt, einzugehen, hier das „Übernatürliche" beiseite zu lassen und bis auf weiteres ein „Unerklärliches" zu stabilieren.

Nur in einigen der Maupassantschen Wahngeschichten kann von einer Einwirkung elementarer Störungen der Gehirnfunktionen des Dichters, genauer gesagt, psychosensorieller Störungen die Rede sein. Es sind allerdings die furchtbarsten, die er verfaßt hat und vielleicht die furchtbarsten, die je ein Mensch geschrieben: Die Novellen des halluzinatorischen Wahns.

Als Nebenmotiv kommt die Halluzination in der schon berührten Erzählung La petite Roque vor. Die ermordete Kleine erscheint jede Nacht dem überreizten, zermarterten Hirn des Mörders-wider-Willen, des Maires Renardet. Er findet keine Ruhe, so lange es dunkel ist. „Sie" stößt gegen den Fenstervorhang seines Schlafzimmers, bis er, magisch gezwungen, auf ihn losschreitet, ihn entfernt und dann „sie", seltsam leuchtend, in seinem Park an der Stelle liegen sieht, an der er sie erdrosselte. Oder sie trippelt über den Rasen mit kleinen

Schritten auf ihn zu, schwebt durch den Raum zu ihm hinauf gegen sein Fenster und bleibt dort hinter dem Vorhang, den sie von Zeit zu Zeit leise bewegt. . . .

In Qui sait? bildet sich die Wahnvorstellung zum System aus. Die Geschichte wird geradeswegs in der Heilanstalt geschrieben, in die sich der Schreibende vorsichtshalber begeben hat. Er ist immer ein Einsamkeits-Mensch gewesen; er kann kaum ertragen (wie zuweilen Maupassant), daß noch ein anderer mit ihm unter demselben Dache schläft. . . . Als er eines Nachts zu seiner einsam gelegenen Villa heimkehrt, sieht er seine gesamten Möbel, ohne daß er's hindern kann, eins hinter dem andern zum Hause hinausmarschieren. Er macht darauf weite Reisen. Eines Tages erblickt er bei einem Altertumshändler in Rouen, bei dem er zufällig eingetreten ist, erst einige, dann alle Möbel wieder, die ihm gehörten. Er kauft zum Schein dies und das, benachrichtigt dann die Polizei. Als diese mit ihm kommt, ist sowohl der Händler wie die Sachen verschwunden — von „zu Hause" aber, wo er seit der geheimnisvollen Möbelflucht nicht mehr gewesen, erhält er plötzlich die Nachricht, das gesamte Inventar sei in der letzten Nacht ebenso rätselhaft, wie es verschwunden, wieder angekommen. . . .

Die Geschichte, die in reinster Klarheit erzählt wird, kann objektiv nur als das Tagebuch eines halluzinatorischen Irren angesehen werden. Unzweifelhaft hat sie Maupassant auch so aufgefaßt.

Lui?, schon im dreiunddreißigsten Jahre Maupassants erschienen, geht bereits auf die Halluzination

eines zweiten Wesens, des „Anderen". Es beginnt mit dem Wunsche jemandes, sich zu verheiraten. Zwar verschmäht er ein wenig „die" Frau, aber nur, weil er den Drang zu allen hat. Die Ehe ist ihm eine ungeheure Dummheit für denjenigen, der sich die freie Liebe leisten kann. Gleichwohl will er heiraten, um — nicht allein zu sein. Er hat eine Halluzination gehabt. . . . Er kommt eines Abends, nach einer furchtbaren Niedergeschlagenheit, in seine Wohnung zurück. Allerlei Umstände deuten darauf hin, daß ein Freund zu ihm eingedrungen ist und auf ihn wartet. Er betritt sein Zimmer. Es sitzt jemand am Kamin, die Rechte herabhängend, den Rücken dem Ankommenden zugewendet. Er will dem offenbar Schlummernden die Hand auf die Schulter legen; indes er trifft nur auf den Stuhl — alles ist verschwunden. Mehrmals in der Nacht hat er dieselbe Erscheinung — er glaubt sich fast wahnsinnig geworden. In der Folgezeit ist alles wieder vorbei. Aber seit jener Nacht verfolgt ihn die Furcht, die quälende Sorge, daß er „Ihn", jenen „Anderen", doch wieder sehen werde, allein, in seiner Einsamkeit. . . .

Das Furchtbarste, was Maupassant geschrieben hat, ist die berühmte Geschichte Le Horla. Einige fassen das Wort als eine rein phonetische Bildung auf, als Ausdruck des grausenden Entsetzens, andere als eine Zusammenziehung aus Le hors là. Der Horla, das ist „er", der andere, der überall um denjenigen herum ist, der die Geschichte niederschreibt. „Er" umspäht, „er" umlauert ihn. „Er" wird nirgend als Erscheinung vorgeführt; das un=

terscheidet diese Geschichte von Luis. Nur einmal steht offenbar „er“ zwischen dem Erzähler und dem großen Schrankspiegel . . .: denn das Spiegelbild des Erzählers erscheint nicht; erst nach einer Weile erblickt dieser, wie durch feinen Dunst hindurch und allmählich sichtbarer werdend, seine eigenen Konturen! . . . Desto deutlicher wird „er“, der Horla, an gewissen Lebensbetätigungen gespürt. „Er“ trinkt, während der Erzähler schläft, die Karaffe mit Wasser aus; „er“ zerbricht Gläser und Möbel, blättert, während jener vor einem Buche sitzt, ihm eine Seite vor der Nase um und so weiter.

Die Geschichte ist mit aller Feinheit durchanalysiert. Sie setzt ganz langsam an. Kopfschmerzen, Fieber, Schlaflosigkeit, große Verstimmungen, Alpdrücke gehen vorauf. Zwischendurch finden sich Abschnitte absoluter Gesundheit, voll Fröhlichkeit und Ausgelassenheit, besonders nach gelegentlichen Reisen. Dann wieder packt die Wahnvorstellung, wie ein durch die Pause nur hungriger gewordenes Raubtier, um so grimmer zu. Fast am unheimlichsten sind die Zeiten, in denen der Kranke ohne Gesichte ist. Der akute Vorgang löst die Spannung. Die bangende Erwartung dagegen läßt den unglücklich Betroffenen in atemberaubender Angst erstarren. Am Ende weiß der Erzähler keine andere Rettung, als, nachdem er sich mit unendlicher List und Vorsicht zur Tür hinausgeschlichen und den „anderen“, den Horla, in dem durch eiserne Jalousieen verwahrten Zimmer eingeriegelt hat, das Haus anzustecken, um den gebannten „Horla“ zu verbrennen. Aber schon, während die Flammen auf-

schießen, in denen die vergessenen Dienstboten mit verbrennen, steigt die neue Vorstellung empor: Der „Horla" ist doch nicht tot! Er kommt wieder! Sein Körper ist unseren Zerstörungsmitteln nicht erreichbar!

Ein furchtbares Bild des halluzinatorischen Wahns, mit all seinen Etappen bis zum Gipfelpunkte durchentwickelt! In jeder Zeile hat man den schrecklich leidenden Menschen vor sich, seinen übermenschlichen Kampf. Unabweisbar drängt sich das Gefühl auf: Hier ist mehr als Erfindung. Hier leidet ein Dichter, mehr als dichterisch, mit seinen Gebilden!

In der Tat kannte Maupassant die Halluzination aus langem Ringen. Freunde von ihm, zum Beispiel Bourget und Hérédia, bezeugen es. Bourget berichtet, wie er Maupassant einmal von einem fast hellseherischen Traum erzählte, den er gehabt habe. Maupassant sprach nach längerer Erörterung des Phänomens zu dem noch immer tief bestürzten Kollegen: „Wie würde Ihnen sein, wenn Sie durchmachten, was ich erlebe? Ein Mal ums andere, sobald ich heimkehre, sehe ich mein Doppelbild. Ich öffne die Tür und sehe mich auf meinem Sessel sitzen. Ich weiß, es ist eine Halluzination, im selben Augenblick, wo ich sie habe. Aber ist das nicht merkwürdig? Und wenn man nicht etwas Grütze hätte, würde man sich nicht fürchten?"

Hérédia in der weiter unten angeführten Stelle seiner Rede vor dem 1900 errichteten Denkmal zu Rouen erwähnte, wie der Dichter ihm wenige Wochen vor Ausbruch des Wahnsinns von der Angst gesprochen habe, in

die ihn „die krankhafte Spaltung seiner Persönlichkeit" versetzte. „Wo er auch war, was er tat, überall und immer die ständige, verhaßte Belagerung durch dieses andere Selbst, das allen Handlungen und allen Gedanken beiwohnte . . ." Auch der Brüsseler Arzt und Universitätsprofessor Paul Sollier berichtet in seinem Buche Les phénomènes d'autoscopie (Paris 1903) von Maupassants Halluzinationen. Stark abenteuerlich freilich klingt schon die Erzählung einer Szene, die ihm einer der Freunde Maupassants mitgeteilt haben soll: „Maupassant sitzt an seinem Arbeitstisch . . . er glaubt seine Tür sich öffnen zu hören; er wendet sich um und ist nicht wenig erstaunt, seine eigene Person eintreten und, den Kopf in die Hand gestützt, sich ihm gegenüber hinsetzen zu sehen. Sie beginnt ihm alles zu diktieren, was er schreibt. Im ‚Horla' findet man die Skizze der beschriebenen illusion cénesthésique wieder." Die letzte Bemerkung kennzeichnet sich durch sich selbst als eine frei hinzugedichtete Mutmaßung.

Wann Maupassant zuerst unter solchen Halluzinationen litt, ist nach dem vorliegenden Material nicht genau zu sagen. Hérédias und Solliers Äußerungen sind für die Zeitbestimmung nicht nutzbar. Bourget meint, seit 1884, also seit dem vierunddreißigsten Jahre, litt Maupassant an der Halluzination. Es muß aber für sicher gelten, daß bereits Lui? unter dem starken Eindruck halluzinatorischer Erfahrungen geschrieben ist. Da es schon am 3. Juli 1883 im Gil Blas erschien (mit Maufrigneuse gezeichnet), so muß der Dichter schon als

fast Dreiunddreißigjähriger oder, falls die Angabe der Geschichte „Es begann im vergangenen Jahre“ persönlich aufzufassen ist, als eben Zweiunddreißigjähriger Halluzinationen des Gesichts gekannt haben.

Die Halluzination an sich ist bekanntlich keine Beeinträchtigung des Denkvermögens. So sehr sie die Begleiterscheinung verschiedenster Zustände des Irreseins ist, so wenig ist sie in ihrer Vereinzelung ein Kennzeichen irgendwelcher geistigen Zerrüttung. Muhammed hat sie unzweifelhaft gehabt, auch Musset; Goethe berichtet in „Dichtung und Wahrheit“ bekanntlich selbst eine von sich. Worauf alles ankommt, ist, daß der Halluzinierende seine grundlosen Vorstellungen als solche erkennt, daß er sie mit Hilfe der Kontrolle durch die übrigen Sinne nicht zu einer Verfälschung des Bewußtseins werden läßt. Maupassant hat diese Selbstberichtigung bis zuletzt vorzunehmen vermocht. Schon die Geschichten selbst sind Zeugnisse dafür. Mit einer unvergleichlichen Klarheit und Treue faßt er den Krankheitszustand an sich, als welcher die Halluzination immer anzusehen bleibt, auf und setzt ihn mit der darüber schwebenden Vernunft in seiner Beziehung zur Persönlichkeit und zur übrigen Gedankenwelt fest. Er läßt ein beherrschtes und ein unbeherrschtes Vorstellungsvermögen in demselben Hirne wohnen. Beides mischt sich in der erstaunlichsten Weise. Alles wird wirklich, und alles schwankt zu gleicher Zeit. Die Vernunft spiegelt den Wahn, und der Wahn bedient sich der Methode der Vernunft.

Aber alle geistige Klarheit schützt den von der Hallu-

zination Befallenen nicht vor den furchtbaren psychischen Wirkungen, die in ihrem Gefolge schreiten. Krafft-Ebing spricht in seiner Psychiatrie von dem „erschütternden Einfluß, den selbst auf Geistesgesunde, ja selbst des Vorganges Kundige, das quasi übersinnliche Phänomen hervorbringt.“ Und von Maupassant berichten sowohl Bourget wie Hérédia, wie furchtbar er trotz seiner natürlichen Tapferkeit unter den Heimsuchungen des gestörten Wahrnehmungsvermögens litt, unter diesem „Anderen“, der ihn ständig umlauerte. Das Wesentliche der Halluzination (die keineswegs durch das etwa fehlerhafte äußere Sinnesorgan, sondern im Gehirn selbst, in der zentralen Endstation der Sinnesbahn, dem sensorischen Rindenzentrum, zustande kommt) beruht gerade darin, daß die grundlose Vorstellung für den Halluzinierenden genau so wirklich ist, wie eine tatsächlich vorhandene. Die berichtigende Kontrolle der anderen Sinne schleicht erst hinterher. Der Halluzinierende fühlt sich betrogen; er zweifelt an den Dingen, die ihn umgeben, er weiß nicht mehr, was ist, noch was nicht ist.

„Zweifel“, „Skeptik“ sind gangbare Worte der Bildung und Kultur. Wer um sich gesehen und erlebt hat, führt sie leicht im Munde. Aber sie beziehen sich doch im wesentlichen auf das, was erst hinter den Sinneswahrnehmungen anfängt, auf Meinungen, Weltanschauung und dergleichen. Grundlegend „gegeben“ ist auch für den Skeptiker dasjenige, was durch die fünf Eingangstore unseres Perzeptionsvermögens zu uns gelangt.

Gerade von diesem aber ist der Halluzinierende verraten; verraten von seinem eigenen Organismus. Was für andere allgemeine Voraussetzung ist, worauf alles Denken zurückgeht, nämlich die Welt der einfachsten Sinneseindrücke, schwankt ihm. Ihm beginnt der Zweifel schon mit dem, was anderen selbst für das Zweifeln Grundlage ist.

Die weltmännische Skeptik, das philosophische Beargwöhnen des Weltlaufs beziehen sich auf allgemeines Erdenlos; sie werden im großen Prozesse der Menschheit mit verrechnet. Der von seinen Organen im Stich Gelassene dagegen erlebt etwas persönlich Schicksalvolles; er ist ein Enterbter, ein Stiefkind der Natur; er ist ein Hansnarr dessen, was ihm Halt und Richtung geben sollte. Der philosophische „Skeptiker" mißtraut wesentlich dem Außer-ihm; der Halluzinierende ist selbst im Spiel. In ihm schwindet der Boden unter den Füßen, in ihm steht hinter dem Zweifel noch der Zweifels-Zweifel. Der Skeptiker bleibt kühl lächelnder Beobachter. Der Halluzinierende ist interessiertes Schlachtopfer. Sein Zweifel geht auf Kosten des eigenen Ich; sein Fragen ist blutende Erwartung.

Desto bewunderungswürdiger erscheint ein Dichter, der die Kraft fand, das Protokoll seiner eigenen Zerbröckelung aufzunehmen, auf Grund der sich meldenden Vorboten der endlichen Krankheit, das volle Bild des halluzinatorischen Wahns auszugestalten. Maupassant hat es getan mit dieser vor nichts zurückschreckenden Entschiedenheit, die ihn im Leben kaum je verlassen hat, die

allem Menschlichen auf den Grund ging. Gleich dem Arzte, der noch auf dem Sterbebette die Symptome seiner Krankheit aufzeichnet, ist er dem Feinde in seinem Innern auf den Leib gerückt.

Das gibt seinen „Geister“-Geschichten dies Furchtbar-Wirkliche, dies Unmittelbar-Persönliche. Man fühlt den Puls des Erzählers in der namenlosen Erregung zittern, man sieht sein entgeistertes Antlitz, man spürt das Stocken seines Atems. Es gibt in der Weltliteratur kaum Ähnliches an eindringlicher, an erschütternder Wirkung. Nicht Poe und nicht Hoffmann können mit ihm verglichen werden. Sie bleiben äußerlich gegen ihn.

Dafür ist ein weiterer Grund der, daß bei Maupassant alles in die Phantasie verlegt ist. Bei ihm sind nur inwendige Gesichte, die nach außen projiziert werden. Indessen der Erzähler glaubt an sie! Darum sieht man mit seinen Augen und lauscht mit seinen Ohren, darum erhält der Raum seine Körper und die Zeit ihre Stimmen von ihm!

Je weniger man „sieht“, desto mehr „schaut“ man. Jede sinnliche Verdeutlichung eines Gespenstes, jede Zuhilfenahme anthropomorphen oder bestienhaften Zaubers läßt an irgend einer Stelle etwas mit unterlaufen, das stört, das aus der einheitlichen Anschauung hinauswirft. Die meisten Geschichten des Grauens und der gespenstischen Phantastik hinterlassen zum Schluß die Empfindung von absonderlichen Fällen, an denen die Hypertrophie eines von Nachtgesichten geschwollenen Ge-

hirns sich austobte, eine willkürliche Schauerromantik Orgien feierte. Man bewundert vielleicht die Geschicklichkeit des Verfassers, der es verstanden hat, vollkommen in Bann zu halten und, so lange er sprach, kontrollierende Gedanken zu verscheuchen. Sehr häufig aber wird man sich eine Weile hinterher schon des Lächelns nicht erwehren können, daß man sich von Ammengruseln und Mitternachtsspuk hatte einfangen lassen.

Gerade der Verzicht auf allen Hokuspokus, auf den eisernen Bestand von Hexen-Einmaleins und Irrwisch-Aberwitz macht irrationale Vorgänge wirklicher, macht die Geister geisterhafter und läßt die hinhorchende Phantasie des Lesers desto intensiver arbeiten. Maupassant geht in Le Horla so weit, daß er nicht einmal mehr dem Halluzinierenden die Halluzination als solche sichtbar werden läßt. Nur an seinen Betätigungen spürt der Erzähler „Ihn", den „Anderen". Die Forderung, die Maupassant selbst einmal für die moderne, in empirisch-naturwissenschaftlichen Anschauungen großgewordene Literatur bei der Schilderung des Übersinnlichen aufstellt, nämlich: „auf der Grenze des Möglichen bleibend die Wirkungen des Furchtbaren zu erzielen" — diese Forderung ist bei ihm erfüllt. Seine Geistergeschichten sind gerade darum die realistischesten, weil sie nichts realisieren wollen. Gäbe es Geister, so würde das Material, aus dem sie zu bestehen hätten, bei Maupassant am echtesten nachgebildet worden sein.

Nie, von La main und L'apparition etwa abgesehen, hat Maupassant bloß abenteuerliche Fälle der Gespensterei

geschildert. Fast alle seine Grauensgeschichten sind zum mindesten psychologische Gemälde, Aufdeckungen erschütternder Empfindungsreihen auf dem Boden der Seele. Sicherlich auch nie hat ein Antlitz bei ihm gelächelt. Jahre nachher noch zuckt die Erinnerung bei Wiedererweckung der alten Bilder . . .

Aber über das psychologische Gemälde hinaus hat Maupassant seine größte Wahnsinnnovelle, Le Horla, zu einem Bild dichterisch geschauter Welt- und Menschenentwicklung ausgeweitet. Von vornherein ist die Geschichte durchsetzt mit philosophischen Betrachtungen über die Möglichkeit von höher und feiner, zum mindesten von anders organisierten Wesen, als wir es sind. Geschickt wird auch ein hypnotisches Experiment, das ein Arzt an einer der Hypnose und Suggestion offenbar sehr zugänglichen Cousine vollführt, zur Verstärkung herangezogen.

In der Erzählung wächst der Horla über die armselige Gestalt einer Halluzination hinaus. Er wird ein Wesen sublimerer Art, ein Wesen, das vielleicht bestimmt ist, den Menschen auf der Erde abzulösen! Er gehört vielleicht zu der Schicht über dem Menschen, innerhalb der langen Stufenleiter aller Organismen, die etwa mit der Auster anfängt und von der aus keinem Grunde einzusehen ist, warum sie gerade mit homo sapiens abschließen sollte.

So wird dies Wahngebilde zu einer dichterischen Prophetie. Es steht mit einem Bein in der realistischen Begreifung äußerster Menschen-Möglichkeiten drin und fußt doch mit dem anderen mitten im erträumten dich-

terischen Jenseits. Die der Kausalität entbundene Gefügigkeit des Wahns muß dem Künstler taugen, in hohe und liebe Phantasieen aller Menschheit hinauszudeuten.

Liebe und Frauen

Trieb

„Ich hätte die Lebensfähigkeit eines ganzen Geschlechtes haben müssen . . . jegliches Begehren, jede Neugierde trage ich in mir," bekennt Maupassant selbst einmal. Sicher ist, daß ursprünglich in dem Dichter ein hoher Grad von Lebensbejahung und schwelgender Daseinswonne lebte. Er hat zwar auch behauptet, er habe alles begehrt und nichts genossen — aber das sind Betrachtungen, wie sie gelegentlich jedem kommen, der das Feld der Möglichkeiten gegen das geringe Vermögen des einzelnen abschätzt.

Maupassant ist im naiven Ergreifen des positiven Daseins zuweilen so weit gegangen, die Freuden der Sinne, im weitesten Betracht, das einzig Reale zu nennen, was es in dieser Welt der Langeweile und Enttäuschungen gebe. Wobei er dann zu anderer Zeit die Leistungsfähigkeit der Sinne sehr kläglich findet und innerhalb des Sinnlichen für eine gute Lachsforelle das schönste Frauenzimmer stehen zu lassen behauptet.

Es ist wahr, wenn er sagt, daß er das gesamte Werden und Weben der Natur mitlebe in seinem Wechsel und Beharren. Kaum einer hat das Keimen und

Schwellen jugendlicher Kräfte, nach Erfüllung verlangender Säfte so mächtig zu gestalten gewußt, wie er. Nie frivol, nie lüstern, sondern immer als ein herrliches, seliges Geheimnis, als den großen Werde-Willen und Auferstehungsdrang der Schöpfung. Wie treibt und sprießt und knospet bei ihm der Frühling, duftet aus tausend Halmen und webt über Wäldern, über Mooren und Heidestrecken! Wie wird zur fröhlichen Gebärerin die gesättigt dampfende, die gebend-nehmende Ackerkrume! Durch die Stille der feiernden Hochzeitsnächte der Erde schwirren tausend Stimmen; beredt werden schimmernde Südlandhimmel. Und unendliches Sehnen, unhemmbarer Sturm erfüllen zwei Menschenherzen, sei es im flüchtigsten Sinne der rein polaren Geschlechterliebe, sei es mit der das ganze Wesen ergreifenden Macht, die den Liebenden zeitweilig als die einzige in aller Welt erscheint.

Ein ungemeines Interesse an allem, was mit Frauen im Zusammenhang stand, hat Maupassant erfüllt. Er hatte zwar selbstverständlich seine Perioden der Abneigung, wie jeder bedeutende Mann, Zeiten, in denen es ihm erging wie dem Mariolle in Notre Coeur: Mitten in einer Gesellschaft, in der sogar seine Geliebte weilt, ergreift diesen ein tiefer Ekel vor aller Gesellschaftelei, deren Mittelpunkt immer die Frauen sind, ein Abscheu gegen ihre banalen Vergnügungen, ihre kleinlichen Gedankengänge, ihre windigen Wenn und Aber. Einer Freundin antwortet Maupassant einmal auf eine Frage: „Ich liebe die Frauen nicht, aber sie be-

lustigen mich. Ich finde es sehr putzig, sie glauben zu lassen, daß ich unter ihrem Banne stehe . . . Und was sie alles anstellen, um mich dabei zu erhalten! Eine ist schon so weit, vor mir nur noch Rosenblätter zu essen!“

Es ist das „Ich spiele ihr Spiel“ des Romanciers Lamarthe aus Notre Coeur. Wie sie ihn hinters Licht zu führen suchten mit ihrer verblasenen Romantik, so er sie, indem er scheinbar an sie glaubte. Sicher hat auch er sich sein Interesse für Frauen gelegentlich ausgelegt, wie der genannte Romandichter, der in Gesellschaften und zu den Frauen zu gehen behauptet, wie der Arzt in die Klinik. Er will untersuchen, Erfahrungen und Beobachtungsmaterial sammeln. Er infiziert sich mit Weiblichkeit, wie der wißbegierige Chemiker mit Giften, um ihre Wirkungen zu erproben.

Dennoch. Maupassant erfüllte eine angeborene Neigung zu dem Gegenstande. Vielleicht nicht einmal so sehr zu den einzelnen Individuen, als zu dem ganzen Typus Weib. Ihn reizte das Problem des Femininen.

Nicht selten hat er sich schon ganz allgemein über das Glück zufälliger Begegnungen ausgesprochen. In der Geschichte von der jungen Engländerin (L'épave), mit der er gezwungen eine halbe Nacht auf einem Wrack im Meer zubringt, schildert er einmal die holde Verwirrung, die seelische Umfangenheit durch das ganze Wesen einer reizvollen Frau, die man in unverlierbarer Sympathie nicht wieder vergessen kann. Er nennt es ein anderes Mal eine der reizendsten Sachen im Leben, diese plötzliche Hinneigung, diesen unwiderstehlichen Hang zu einer

Frau hin, die man zum ersten und oft einzigen Male sieht und der man sich alsbald vertraut fühlt, als kennte man sie lange, als sei sie es allein, die uns verstände.

Er ist umhergegangen in den Straßen von Paris, und ein allgemeines Lieben erfüllte ihn: Sowohl beim Anblick der kleinen Arbeiterin, die, ihr Bändchen im Haar, eine Blume am Busen, eilfüßig dahingeht, wie vor der großen Dame, die, von unendlichem Apparate umgeben, in ihrer Staatskarosse vorüberdonnert. Mit Recht hat man zu Füßen seines Denkmals im Pariser Park Monceau eine moderne Frau hingelagert, die, eine Rose in der lässig hängenden Linken, träumerisch vor sich hinblickt. Trotz aller Skepsis, die Maupassant so gut umwittert wie andere Künstler, die am Weibe gelitten haben und am Weibe oder vom Weibe genesen sind, ist er als Dichter derselbe, wie sein Maler Olivier Bertin in Fort comme la mort, der ein ganzes Studium aus der Frau und ihren kleinsten Gewohnheiten gemacht hat.

Schon in Aufsätzen von 1882 spricht er sich über den Kult der Frau im großen Stile aus. Er nimmt ihn ganz allgemein für die französische Nation in Anspruch. Nur für die Frau besitze der Franzose seinen Esprit, seine Galanterie und Zuvorkommenheit. Für sie habe er plaudern gelernt — „causer"; das französische Wort sagt bekanntlich mehr als das deutsche. Es heißt gut plaudern, mit Leichtigkeit, Laune und Grazie. Es umschließt das Ungezwungene, Unbekümmerte und Reichlich-

Strömende der Einfälle, das Gut-Gestimmte des Gesprächs, die Frohnatur des Romanen.

Unzweifelhaft hat Maupassant sich selbst im Auge, wenn er schreibt: „Wer das verliebte Feuer der letzten Jahrhunderte im Herzen bewahrt, umgibt die Frauen mit einer tiefen, sanften, bewegten und zugleich munteren Zärtlichkeit. Er liebt alles, was zu ihnen gehört, was von ihnen kommt, alles, was sie sind und treiben. Er liebt ihre Toiletten, ihren Kleinkram, ihren Schmuck, ihre Listen, ihre Naivitäten, ihre Tücken, ihre Lügen und ihre Possierlichkeiten. Er liebt sie alle, die Reichen und die Armen, die Jungen und selbst die Alten, die Braunen und die Blonden, die Dicken und die Dünnen. Er fühlt sich wohl in ihrer Nähe, mitten unter ihnen . . . Sobald er sich einer Frau gegenüber befindet, ist sein Herz bewegt und sein Geist rege . . . Er liebt es, sich ihnen zu Füßen zu setzen, allein aus Freude, dort zu sein; er liebt es, ihrem Auge zu begegnen, nur, um in ihm ihren flüchtigen und verhüllten Gedanken zu erforschen; er liebt es, ihrer Stimme zu lauschen, nur weil es eine Frauenstimme ist.“ —

Vor allem in der jüngeren Zeit hat Maupassant in der Liebe durchweg etwas Gewalttätiges. Gewissermaßen als Urzelle, als elementaren Naturschrei zeigt er sie in der kleinen Erzählung Amour, in der ein Krickentenmännchen trotz der drohenden Flinte des Jägers sein geschossenes und am Boden liegendes Weibchen un-

ablässig umkreist. Der unbezwingliche Trieb, der auch den Tod nicht achtet, steigt wundervoll stark aus diesem einfachen Jagdstück auf.

„Sicherlich gibt es eine grause Liebe," schreibt der Dichter einmal, „eine qualvoll peinigende, entstanden aus der unbezwinglichen Verstrickung zweier unterschiedlichen Wesen, die einander hassen und anbeten zu gleicher Zeit." Sie streckt nieder, was sich ihr in den Weg stellt, diese „grause Liebe". Sie steht in der beilbewaffneten, afrikanischen Marocca vor uns, die um einer Liebschaft willen ihren Mann niederzuhauen bereit ist. . . .: Eine wilde Orgie der Sinne unter glühendem Himmel, voll von Schreien der Lust, voll Brunst der übererregten, bis zur Erschöpfung ausgemergelten Geschlechter, schallt aus der Geschichte heraus. — Jene „grause Liebe" erscheint mit triebhaft dumpfem Zwang in dem ehemaligen Pariser Millionär (L'épingle), der sich bewußt von einer Kokotte zum zweiten Male ruinieren läßt, von einem Weibe, das — jeder Blick ein Kuppler — ihn, wo es kann, betrügt . . . Jene „Liebe" tritt auch in dem Friseur hervor (Le masque), der, als junger, hübscher Mensch von den Weibern sehr verwöhnt, selbst im Alter von dem Gedanken an Erfolge nicht lassen kann und sich, verkleidet, jugendlich geschminkt, auf Maskenbällen zu Tode tanzt. Greisenhaft aufgepeitschte Lüstlingschaft grinst hier, wie in der Dernière escapade der Gedichte.

Maupassant hat sich zwar allmählich von einer sinnlicheren Auffassung der Liebe zu einer gefühl- und phantasievolleren hingewendet. Es ist so ziemlich die ein-

zige Entwicklung, die sich in der kurzen Zeit seiner schriftstellerischen Betätigung einigermaßen bestimmt nachweisen läßt. Dennoch, wo er — als Dichter — wahrhaft liebt, also in den großen und herrlichen Leidenschaften seiner Werke, strebt die Empfindung sofort zu den heftigsten, ungestümsten Ausdrücken. Für das Seelische findet sich parallel fast immer die Umsetzung ins Leibliche, in die sinnliche Begleiterscheinung. Nie ist das Sehnen ohne das heißeste Begehren. Jeder Nerv ist in Anspannung, jede Fiber zuckt. „Nichts stillt das Verlangen nach ‚Ihr'". Er kann sich nicht genug tun in den Einzelheiten, die die verzehrende Flamme des inneren Brandes malen.

Die Jugendgedichte zeigen diesen Zug am stärksten. Aber auch später begegnen Ausbrüche dieser „Liebe", die den wohltemperierten Bürger schaudern machen. Die Frau Walter in Bel-Ami wickelt einmal, während sie zwischen den Knien ihres Liebsten hingeschmiegt liegt, aus „einer jener abergläubischen Ideen heraus, welche oft die ganze Vernunft der Frauen ausmachen", ihm um jeden Westenknopf eines ihrer Haare. Wenn er aufsteht, wird er sie ihr ausreißen! Aber er trägt dann wenigstens etwas von ihr mit sich herum! Eine Art Talisman! Und — „er tut ihr weh, welch Glück!" . . . In Mont-Oriol begegnet ein besonders gesteigertes Sinnenleben. Paul Bretigny „ißt" einmal die Finger der Christiane, steckt sie einen nach dem anderen, wie Bonbons, in den Mund und scheint sie zu kosten mit „Schauern des Wohlbehagens" . . . Als Christiane im Mondschein zum letzten

Stelldichein vor dem großen Wendepunkt ihrer Liebe kommt, fällt ihr Schatten lang vor sie hin. Paul erwartet sie unter einem mächtigen Baume. Da sie kurz vor ihm stehen bleibt, wirft er sich auf die Kniee und küßt, während er sich auf Händen und Füßen zu ihr hinbewegt, auf dem Boden im Staube die Umrisse ihres geliebten Schattens. „Gleich einem verdursteten Hunde, der, auf dem Bauche kriechend, aus einer Lache säuft“.

Es ist bei diesen Dingen das romanische Blut in Ansatz zu bringen, das so viel anders als das nordisch-germanische Naturell in Sinnlichkeiten reagiert. Der Romane hat eine große Grazie und Leichtigkeit der Form; er kann es sich leisten, weiter zu gehen als einer, der breit und schwer auf dicken Worten hockt. Er ist über die heiklen Stellen schon hinweg, wenn der Langsame noch peinlich darauf umherstolpert. Der Romane ist auch naiver und offener in natürlichen Dingen. Welcher deutsche Schriftsteller würde zum Beispiel eine Erzählung wie Maupassants Les Bécasses einer Dame widmen? Maupassant hat dergleichen mehrfach getan. Vieles von dem, was wir uns gewöhnt haben, mit großen Worten als Hellenentum, Renaissance-Kultur und dergleichen zu bezeichnen, nämlich die reuelosere Einheit des natürlichen und des ethischen Menschen, die nicht fortwährend innerhalb desselben Busens auseinander fallen, nicht den einen ständig vor das Forum des anderen berufen, ihn abkanzeln oder belobigen — vieles davon ist nichts, als südlicheres Wesen und südlichere Lebensart.

Damit soll kein Vorzug einer Volksart vor einer

anderen behauptet werden. Es soll nur jedes in seine Beleuchtung gerückt sein. Ist einerseits die Prüderie, das Verdächtigen der Nacktheit und das Beargwöhnen der Natur vor allem die Tochter des Nordens, der dunkleren, heimlicheren und grüblerischen Länder, so mag auch die tiefere Scham in ihnen zu Hause sein, die feinere Unterscheidung in delikaten Dingen, die gewissenhaftere Abwägung des Rechtes der fremden Persönlichkeit gegenüber dem eigenen Drange, sich auszuleben und zu genießen.

Bei einem vielseitigen Dichter, wie Maupassant, ist die Liebe als zwingende Macht natürlich auch ohne den brüsken sinnlichen Trieb vorhanden. Ein melancholisch-toggenburgisches Paar begegnet zum Beispiel in En Voyage. Ein glückseliges Idyll zeichnet sich in der lebenslänglichen Neigung des Husarenunteroffiziers zu der von ihm entführten Oberstentochter (Le bonheur). In einer zweiten, in dem Bande Sur l'eau enthaltenen Version geht — psychologisch wahrer — die Geschichte allerdings tragisch aus. Und tragisch gefärbt ist auch die Hingebung der armen, landstreichenden Stuhlflechterin an den fast ahnungslosen Bürgerssohn (La rempailleuse), oder des Landmädchens an den Krautjunker, das in Sehnsucht und Mißhandlung zugrunde geht (Histoire vraie), oder des Petit soldat, des guten blauen Jungen, dem sein Kamerad unbewußt sein Mädchen wegschnappt. Balladenhaft klingt es aus dieser letzten kleinen, überaus stimmungsvollen Geschichte heraus. Das Heimweh nach

der weiten bretonischen Ebene und dem rauschenden, schwellenden Meere steht wie das sehnsüchtige Klagen des Volksliedes hinter ihr.

Das Unerklärliche in diesem Liebeszwange beschäftigt Maupassant häufig. Dieses nie auszusprechende Etwas, das plötzlich zwischen zwei Wesen auftaucht, wie eine Flamme um Sinne und Seele züngelt und bald mit lohem Brande den ganzen Menschen einnimmt. Fast schon ans Pervers-Verdrehte streift es in Une veuve. Ein siebzehnjähriges junges Mädchen betrachtet sich als „Witwe" eines Dreizehnjährigen, des Sprößlings eines seit je sehr erregten, liebesdurstigen Geschlechtes, der sich, als er keine „Gegen-Liebe" zu finden glaubte, um ihretwillen erschoß!

In all diesen Geschichten handelt es sich um eine gleichsam geradlinige Empfindung. Sie hat Maupassant nicht am meisten beschäftigt. Seine Menschen- und Schicksalsbetrachtung steht unter dem Gesichtspunkte der Relativität, die dasselbe Ding bald so, bald anders nehmen kann. Deshalb ist ihm die künstlerisch interessantere Liebe unzweifelhaft auch diejenige, welche Wandlungen unterliegt, welche nicht wie ein knallroter, dicker Ton das ganze Gewebe des Daseins beherrscht, sondern sich bald unaufdringlich verliert, bald unvermutet und untermischt von anderen Fäden irgendwo wieder auftaucht.

Es ist unmöglich, daß ein reifer Mann den Jüng-

lingsglauben der absoluten Liebe beibehält, falls er jemand ist, der aus Leben und Erfahrung Schlüsse zu ziehen imstande ist. Und es ist selbstverständlich, daß Maupassant, den die Skepsis so früh ergriffen hatte, der so bald kaum noch ein Gut im Leben schätzte, der so viel Aberwitz und Grausamkeit im Lauf der Dinge sah, die Liebe mehr in ihrer Launenhaftigkeit und Unkontrollierbarkeit auffaßte.

Er läßt sie häufig aus gar keinem grundlegenden Gefühl heraus entstehen. Sie kommt zustande durch eine merkwürdige Kombination der Umstände, selbst der Gedanken und Erinnerungen. Sie stellt sich oft gerade da nicht ein, wo alle ersten Bedingungen gegeben scheinen, und sie steigt, wahllos, sich verschwendend, da hernieder, wo sie nicht erwartet wird.

Besonders deutlich malt sich das in der jungen Frau der Provinz (Réveil), die den einen von zwei Verehrern liebt, aber, als in stimmungsschwangerer Stunde gerade der andere kommt, diesen — sie weiß es selbst kaum — ernten läßt, was von dem ersten gesäet war. Natürlich folgt die große Szene: „Sie haben mich gestohlen" und so weiter. — Geradeswegs auf die alte Sentenz, daß das, was als Erlaubtes nicht mehr zu locken vermag, als Verbotenes wiederum seine Reize gewinnt, läuft La revanche hinaus. Zwei Geschiedene begegnen sich nach einem Jahre und — betrügen nun den neuen Gatten der Frau, der einstmals der „Hausfreund" der nun Geschiedenen war.

„Liebe" ist allerdings häufig ein zu euphemistisches Wort für das, um was es sich eigentlich in diesen Ge=

schichten handelt; es kommt oft nur die Funktion der Körper in Betracht. Den Reiz des Illegitimen weiß auch jene Gräfin (Au bord du lit) zu benutzen, die ihren Mann, der sie lange betrog, jetzt aber glutentbrannt zu ihr zurückkehrt, nicht eher wieder in den Niesnutz seiner ehelichen Rechte treten läßt, als bis er ihr dieselbe „Monatsgage" zahlt, wie seinen Kokotten. „Du gibst," sagt sie selbst, „unserer erlaubten Liebe einen neuen Wert, einen Beigeschmack von Ausschweifung, einen Reiz der Zote, rein dadurch, daß du sie bewertest . . . wie eine bezahlte Liebe." —

Ein ähnliches Raffinement (Imprudence) benutzt ein junges Ehepaar, das die entschlafenen Instinkte durch den Haut-gout des cabinet particulier wieder anzustacheln sucht. . . . Bei einem biederen , älteren Bürgerpaar, das Zeit seines Lebens kaum aus den Mauern der Stadt herausgekommen ist, tritt an Stelle des cabinet particulier der Wald, wo sie dann prompt in flagranti abgefaßt werden (Au bois).

Ganz aufs Gebiet des übermütigen Fabliau geht schon Le Moyen de Roger. Eine sehr spöttisch veranlagte junge Witwe hänselt in der Hochzeitsnacht ihren jungen Ehemann: . . . Ob sie mit ihm nicht schön hineingefallen sei und dergleichen mehr. Tatsächlich blamiert er sich total. Wütend springt er auf, geht auf die Straße und bandelt mit einem Frauenzimmer an. . . . Er kehrt strahlend, voll Selbstvertrauen, zurück und weiß dann auch zu Hause seine Würde zu wahren. . . . Die so selbstüberhebliche junge Frau ist für ihr Scherzen (mit ernsten

Dingen!) bestraft. — Eine andere wundervolle Farce ist Les sabots, in der die Gewährung der letzten Gunst gerade durch die Selbstverständlichkeit erzielt wird, mit der sie verlangt wird. —

Zu all solchen Farcen ist zu bemerken, daß sie außerhalb jeder brutalen Buchstäblichkeit leben. Das Gegenständliche ist fast ganz gleichgültig. Es erscheint rein als Objekt des Witzes und der Ironie, erhaben über jede Wirklichkeit.

Die Frau

In sehr vielen Fällen ist es nicht die Willkür der allgemein menschlichen Empfindungsanlage, welche die Seltsamkeiten und Ungefährs der Liebe erklärt. Ihr wahrer Anlaß ist oft nur die Launenhaftigkeit der einen Hälfte des menschlichen Geschlechtes, der Frauen!

Gerade diese Seite der Sache hat Maupassant mit der größten Nachhaltigkeit verfolgt. Am reinsten und mannigfachsten stellt sich die Unkontrollierbarkeit des Weibes vielleicht in dem köstlichen La relique dar. Eine Braut bittet ihren Verlobten, ihr ein besonders eigenartiges Andenken aus Köln mitzubringen. Er verschafft ihr als „Reliquie" ein Stück Knochen der elftausend Jungfrauen. Sie schwärmt und betet ihn an! Plötzlich stellt sich heraus, daß der Knochen unecht und die ganze Geschichte, wie der Verlobte zu der Reliquie kam, erfunden ist. Alsbald löst sie die Verlobung auf. Die Geschichte

illustriert die souveränen Weibeslaunen, die sich an gar keine wirklichen Verhältnisse kehren, sondern lediglich nach der augenblicklichen Neigung, nach irgend einer Stimmung, die durch den Sinn gefahren kommt, entscheiden. Der junge Mann hätte, um eine wirkliche Reliquie zu erlangen, mindestens Beamtenbestechung, Kirchenraub, Gräberschändung, vielleicht noch Ärgeres verüben müssen. Das alles ist der jungen Dame gleichgültig. So lange er der Räuber eines sogenannten Heiligtums war, war er der Herrlichste von allen! Kaum aber erfährt sie, daß er nicht durch ein halb Dutzend Verbrechen zu dem alten „Heiligen"-Knochen gelangte, so entflieht ihr die Romantik, sie kann ihn nicht mehr lieben!

„Das Unvernünftige ist die einzige Logik der Frauen." — „All ihre Meinungen, ihre Ansichten, ihre Vorstellungen sind überraschend. Alles wimmelt von Abschweifungen, Rückzügen, Unerwartetem, von unfaßbaren Erwägungen, widerborstiger Logik und Eigensinnigkeiten, die endgültig scheinen, aber plötzlich aufgegeben werden — weil ein Vöglein sich auf den Fensterrand gesetzt hat."

Ein Augenblick bestimmt sie, ein kleiner verschwindender Eindruck. Von dem stumpf empfindenden jungen Ehemann in Une Vie, der ratlos vor seiner Frau steht, als sie angesichts der Naturschönheiten auf Korsika in Tränen ausbricht, sagt der Dichter: „Er begriff nicht diese Schwächezustände der Frau, die Erschütterungen dieser zitternden, von einem Nichts betörten Wesen, die eine Begeisterung wie eine Katastrophe bewegt, die eine

ungreifbare Erregung in Aufruhr bringt, vor Freude rasen oder verzweifeln läßt.“

Sie verstehen sich selbst nicht und werden nicht verstanden. „Wer kann das Geheimnis der Gedanken, die stille Nachgiebigkeit des Willens, die stummen Anrufe des Fleisches, all das Unbekannte der Seele einer Frau durchdringen, deren Mund schweigt, deren Auge undurchdringlich und klar bleibt?“ . . . Oder: „Wer wird je die Verderbtheiten der Frauensinnlichkeit ergründen? Wer wird ihre unwahrscheinlichen Eingebungen begreifen und ihre seltsame Beschwichtigung der seltsamsten Phantasieen?“

Schon rein sinnlich zeigt sich das gänzlich Unverständliche der Frau. Die Allouma ist eine algerische Araberin, die Maitresse eines vornehmen Franzosen. Von Zeit zu Zeit brennt sie durch, kehrt wieder zurück, endlich verschwindet sie ganz mit dem Hirten des Franzosen, einem widerlichen Scheusal. Warum? Quia absurdum erat.

Maupassant verweilt häufig bei dem Manon-Lescaut-Typ, der trügt, um zu trügen, der „nicht lieben kann, ohne zu täuschen, für den Liebe, Vergnügen und Geld nur ein einziges zusammenhängendes Ganze sind.“ Der Abbé Prévôt hat im ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts zuerst diesen Typ im vollen Umfang in seinem bekannten Roman gezeichnet. Maupassant war ein besonderer Verehrer dieses Werkes. Er selbst schrieb zu einer modernen Prachtausgabe die Vorrede. Seit Prévôt ist der Manon-Lescaut-Typ immer wieder abgewandelt worden in der französischen Literatur; er ist ihre

häufigste Weibesgestalt. . . . Ein Windhauch beeinflußt Treue oder Untreue des Weibes; ob Nord, ob Süd, ist oft der einzige Grund, warum sie sich dem einen gab, dem anderen versagte.

Oder es sind Scheinmotive, die in ihrer Richtigkeit um nichts besser sind, als gar keine. Eine Frau, die mit ihrem sie liebenden Manne in glücklicher Ehe lebt, betrügt ihn dennoch mit — einem siebzigjährigen, fetten, wurmstichigen General (Un soir). Warum? „Weil er Marquis war, General, Freund und Vertreter der entthronten Könige.“ — Eine andere Frau aus der Provinz hat den Künstlertick. Sie kommt nach Paris, um etwas aus dem Strudel und dem tollen Leben der Künstler kennen zu lernen, von dem sie in ihrem Neste immer die Glocken hat läuten hören (Aventure parisienne). Durch Zufall trifft sie endlich mit einem berühmten Schriftsteller zusammen. Fast besinnungslos geht sie, nur wie hypnotisiert auf den Namen starrend, gleich der Ersten, Besten mit ihm in seine Wohnung; natürlich, um völlig enttäuscht zu sein. — Noch luftiger gestalten sich die Motive bei der jungen Frau, die sich in einer wunderbaren Mondnacht einem ihr völlig gleichgültigen Manne hingegeben hat (Clair de lune in Père Milon). Fein sagt ihre Schwester zu ihr: „Oft genug ist es gar kein Mann, den wir lieben, sondern die Liebe. Und an diesem Abend war dein wirklicher Geliebter der Mondschein.“

Zu zwei wundervollen Farcen, voll des echtesten gallischen Esprits, gestalten sich zwei ganz gewagte Stoffe. In La patronne wird ein junger Mensch von seiner an-

gebeteten Emma in seine Wohnung begleitet. Sie wollen noch eine Tasse Tee trinken. Des Abends um elf Uhr. Die Wohnung gehört zu einer Art Pension. Als sie im Begriff sind, den Tee zu trinken, werden sie von der Pensionswirtin überrascht. Sie duldet kein Teetrinken in ihrem Hause. Die arme, angebetete Emma muß voll Scham das Haus verlassen. Als dann die noch nicht allzu alte Wirtin in nur eiligst zustande gekommener Bekleidung dem jungen Mann eine Standrede halten will, fällt dieser, statt aller Antwort, über sie her, und Emmas Tee bekommt die Wirtin. — Ein kleines Meisterwerk der Ironie ist das Gegenstück Ce cochon de Morin, in dem dieselbe Jungfrau, deren „Ehre" wegen eines versuchten Angriffs auf ihre Tugend gerächt werden soll, sich demjenigen, der die Ausübung der „Rache" übernommen hat, ohne zu viel Umstände hingibt.

Neben der großen, allgemeinen Linie des Unerklärlichen und Impulsiven im Wesen der Frau stehen kleinere, damit zusammenhängende Züge. Wenig vermag die Frau klar zu erkennen. Selbst ihre Sinne sind stumpfer, als die des Mannes. Wenn sie schon dazu gelangt, die wirklich erlesene Küche zu werten — die großen Weine begreift sie nie. Es fehlt ihr auch im Leben vielfach die Unterscheidungskraft für die Nuancen. So der kleinen Frau aus Mots d'amour. Entzückend als Weib, als Gefäß der Liebe sozusagen, ist sie von einer schrecklichen, alle Tiernamen erschöpfenden Banalität, sobald sie zärtlich wird und spricht. „Du glaubst nicht, wie dumm das zuweilen sein kann, so eine Frau", läßt er den Mann

einer entsetzlich flachen Engländerin ausrufen. Ein Weib läßt sich durch die größten Nichtigkeiten und Albernheiten bestimmen. Schon die einfache Neugier ist imstande, es zu allen möglichen Torheiten, selbst zu Wagnissen zu bringen, was andererseits eine gewisse List nicht ausschließt.

Gerade darin liegt vielfach seine Überlegenheit. Man durchschaut kleine Ränke deshalb so häufig nicht, weil man einen solchen Grad von Kleinlichkeit oder von skrupelloser Durchtriebenheit nicht mehr für möglich hält. Kleine Geschichten, wie Ça ira und Les Tombales, die beide auf einen Trick hinauslaufen, Männer zu kapern, illustrieren das. Les Tombales, im Motiv geradezu kühn, benutzt als Köder Witwenschmerz auf dem Kirchhofe. Eine Person stellt sich scheinbar aufgelöst an das Grab irgend eines soeben erst Verstorbenen, ihres angeblichen Gatten. Der dadurch Angelockte hat dann die ganze Stufenleiter vom dumpfesten Schmerz bis zum Schrei der Lust bei der „jungen Witwe" durchzutrösten.

Die Grundanlage der Frau neigt nach dem Sensitiven. Alles geht bei ihr durchs Gefühl, wie durch ein allgemeines Medium. Selbst Künste erregen ihr wirkliches Interesse erst dann, wenn sie in irgend eine persönliche, in eine Gefühlsbeziehung zu ihr getreten sind. Eine Frau muß ständig etwas Liebes um sich haben, in einer gleichmäßigen Temperatur der Verehrung und Anbetung leben. „Die Liebe, die wir brauchen," läßt er eine bekennen, „besteht aus Aufmerksamkeiten, aus Liebenswürdigkeiten und aus Galanterien. . . . Das ist

die Speise unseres Herzens. . . . Wenn ich einschlafe, wenn ich erwache, muß ich wissen, daß man mich irgendwo liebt, daß man von mir träumt, daß man nach mir verlangt.“ Eine Frau tut alles, um zu gefallen; nicht bloß denen zu gefallen, die sie liebt, auch denen, die ihr gleichgültig sind, die nur die Besonderheit haben, Mann zu sein, vielleicht, darüber hinaus, sogar den Weibern.

Die verschiedensten Mittel stehen ihr zu dem Ziele an. Sie wird nett sein, scharmant und hinreißend, oder auch betrügerisch, hinterlistig, perfid. Das ist der Gesichtspunkt, unter dem Maupassant die Frauen einmal in einer wundervoll durchgeführten Skizze mit den Katzen vergleicht. Wie sie sich anschmeicheln in sanftem Schnurren und im nächsten Augenblick fauchend die Krallen zeigen! Wie andererseits der, der sich mit ihnen einläßt, einmal die Lust spürt, dieses sanfte, weiche, zuckende Tier zu streicheln, zu liebkosen und gleich darauf das fast unwiderstehliche Verlangen fühlt, sie zu zerbrechen und von sich zu werfen. Sie sind naiv, die Frauen, und sind berechnend. Sie lieben mit unwiderstehlichster, alle Schranken niederbrechender Hingebung — „blitzartig, wie alles, was sich ihrer beweglichen Sinne bemächtigt“, und sie lieben auch klüglich, rationsweise, geben Liebe als Rolle.

Maupassant schreibt einmal denen, die „wahrhaft Frauen“ sind, diesen „Geist mit dreifachem Boden“ zu. „An der Oberfläche ist er verständig und kühl, aber seine drei Geheimfächer sind angefüllt: das eine mit der immer bewegten weiblichen Unruhe, das andere mit gut=

gläubig gefärbter Verschlagenheit, mit dieser sophistischen und gefährlichen Verschlagenheit der Mucker; das letzte endlich mit reizender Niedertracht, mit köstlichem Trug, mit entzückender Verräterei, mit all jenen verderbten Zügen, welche die dummgläubig Liebenden zum Selbstmord treiben, die übrigen aber bezaubern."

Es ist erstaunlich, wie tief der Blick Maupassants dringt. Nicht selten steht man mit einer Art Verwunderung vor der Versenkungskraft dieses Dichters, dem es gelingt, in die letzten Verschlagenheiten der Frauenseele einzudringen, als habe er sich selbst zuweilen als Weib fühlen können. Ist es nicht von einer fast seherischen Feinheit, wenn er in Monsieur Parent die Frau, die ihren Mann betrügt, zum Liebhaber sagen läßt: „Wenn ihr Männer einen Mann betrügt, so möchte man sagen, ihr liebt ihn alsbald um so mehr; wir Frauen hassen ihn von dem Augenblicke an, da wir ihn betrogen haben."

Maupassant verfolgt die Frauen selbst in den kleinsten Bewegungen ihres Körpers, in den Eigenheiten ihrer Haltung und Bewegung. Er sieht, wie das Näschen sich rümpft, wie die Locken sich lustig, fürwitzig und kokett um die Stirn legen oder verwegen, ausgelassen und wild im Winde flattern, wie die feinsten, zartesten Flimmerchen im Nacken, an Schläfen und Wangen sich in die leuchtende, durchsichtige Haut hineinverlieren. Er bemerkt, wie sie das Kleid anfassen, es hin- und herschwänzen, wie sie wichtig, gleich dem Puter, über die Straße stolzieren oder bachstelzenleicht über die Steine am Meeresstrand hüpfen, sich in Schlangenbewegungen

durch eine Menge winden, daß man diese „wogende, himmlische Linie" von der Kehle bis zu den Füßen in Bewegung sieht.

Er gewahrt den Ausdruck des Auges . . . „diesen rätselhaften Blick, diesen Blick voller Ränke, der so schnell auf dem Grunde des Frauenauges auftaucht," . . . den Sphinxblick des Weibes, das — äußerlich kühl, gemessen und abweisend — dennoch nur gewähren will, oder das — scheinbar gewährend und hingebend — innerlich kalt und abstoßend bleibt. Er schildert das Auge in seiner wunderbaren Tiefe und Ausdrucksfähigkeit. „Welch Geheimnis! Das ganze Universum ist in ihm; denn es sieht es, es spiegelt es wieder . . . Ach, seht die blauen Augen der Frauen an, die, welche tief sind wie das Meer, wechselnd wie der Himmel und so sanft, so sanft; sanft wie ein Lufthauch, sanft wie die Musik, sanft wie Küsse; und durchsichtig; so klar, daß man hinter ihnen die Seele sieht, die blaue Seele, die sie färbt, die sie beseelt, die sie vergöttlicht. Ja, die Seele hat die Farbe des Blickes. Allein die blaue Seele hat Traum in sich, von den Wogen und von dem Weltenraum hat sie ihren Azur genommen."

Wie malt sich bei ihm das Lachen der Frau! Nach kleinen, unterdrückten Anfängen geht es mit ihr durch, brodelt, für ein ernsthaftes Wort zurückgezwungen, von neuem im Grunde der Kehle, bricht aus, um, schnell angehalten, immer wieder emporzukommen, gleich der Kohlensäure aus einer Champagnerflasche, deren Schaum nicht mehr zu halten ist. Oder die Lust zum Hohn=

lachen zuckt zuerst leise gleich einem Schauer über die Wangen, hebt die Lippen, umwittert die Nasenflügel und entlädt sich endlich in einem Sturzbach von Heiterkeit, wie die schmetternden Weisen eines Vogels. Maupassant sieht die Leichtigkeit, mit der die Tränen kommen. Er merkt es an, wenn eine Frau die Tränen ruhig laufen läßt, mitten im Schmerze sich bewußt, daß sie die Lider nicht trocknen dürfe, um sie nicht zu röten.

Ihre geheimsten, ihre delikatesten Schönheitswerkzeuge ziehen ihn an, ihre Schmuckgegenstände, die kleinsten Nippes, jedes kokette Nichts, mit dem eine Frau sich zu umgeben liebt. Er kost Seide, Samt und Spitzen. Er nestelt an den Kleidern herum und streicht sie zurecht. Er scheint die eine Frau wie ein Verliebter aufzuputzen, daß sie, ein Gedicht, sich substanzlos in die Lüfte verliert. Er reißt der anderen schonungslos ihren Plunder vom Leibe, daß sie gleich einem enthüllten Kleiderstock dasteht.

Maupassant zeichnet Frauen aus den verschiedensten Ständen. Aber mehr in ihrem menschlich-weiblichen Zusammenhang, als in sozialer Klassenscheidung. Er sagt einmal: „Die Frauen haben keine Kasten und keine Rassen: Ihre Schönheit, ihre Anmut und ihr Charme sind ihnen Herkommen und Familie. Ihr angeborener Spürsinn, ihr Organ für Eleganz, ihre geistige Biegsamkeit sind ihre einzige Rangordnung und machen aus Töchtern des Volkes Ebenbürtige der größten Damen." Ihre Schönheit fundiert sie. Sie rehabilitiert sie sogar, wenn es not tut. Was deshalb an Unterschieden bei

Maupassant hervortritt, erklärt sich fast allein durch die Umstände, durch die Umgebung. Diese sind es, die durch ihren Gegensatz zum Femininen ein Weib ruinieren oder es durch die Begünstigung all dessen, was man sich als Quintessenz von Frauenschönheit und Frauenempfindung anzusehen gewöhnt hat, fördern.

Von diesem Standpunkt aus zeichnet er die Arbeiterin mit dem geringen Differenzierungsvermögen in allen Fragen des Geschmackes, in der Ästhetik der Liebe; die „Tochter des Volkes", die an einen Gebildeten verheiratet, der Portiersfrau die Intimitäten ihres Hausstandes mitteilt und bei den Lieferanten ihren Mann verlästert. Er zeichnet die kleine Verkäuferin oder Halbkokotte mit der großen Wahllosigkeit; die Bäuerin, zum Mannweib geworden, mit robuster und oft unsagbar komischer Gegensätzlichkeit zu allem, was man „weiblich" nennt. Er schildert die Provinzdame in ihrer kleinstädtischen Neugier auf Paris oder in ihrer runden Wohlgebautheit und Hausbackenheit, die nur noch Kinder zur Welt bringt und das Essen kocht. Er schildert im Gegenspiel dazu die gerissenen, frühreifen und raffinierten Pariserinnen, immer flink, immer auf der Wacht, immer bereit, mit anderen zu spielen, sie übers Ohr zu hauen.

Gegen das Ende seines Lebens wandte sich Maupassant mehr als früher dem Typus der „großen Dame" zu. Niemals ausschließlich, ebensowenig, wie er sie in seiner Anfangszeit jemals ganz vernachlässigt hatte. Aber mit den Jahren verebbte ein wenig sein üppiges

Gefallen an den zweideutigeren Gestalten des leichten Erlebens und der allzu schnellen Eroberungen.

Fein beobachtet Maupassant zuweilen die nationalen Scheidungen. Die Russin ist ihm meistens von großer Schönheit, mit feiner Nase, zartem Mund und nahestehenden, graublauen Augen, von einer kühlen Anmut, zugleich hoffärtig und sanft, streng und zärtlich. . . . Bei den Engländerinnen verweilt er bald mit einer verehrenden Liebe, wie bei etwas unendlich Zartem, Frischem und Unberührtem, bald macht er sich aufs äußerste lustig über ihre langen, dürren, klapprigen Gestalten, ihre Sprache und Gewohnheiten.

Mit einer prachtvollen Vertiefung erfaßt er auch das bejahrte Mädchen in seiner rührenden Hilflosigkeit, mit der unverwelklich gebliebenen Jugendsehnsucht, das alte Jungfernherz, das, so oft verschmäht und verspottet, einen unendlichen Schatz ungehobener Liebe in sich trägt. Wie ergreifend hebt sich schon in dem ersten Roman Une Vie die Gestalt der Tante Lison ab, die die zärtlichen Liebesworte des Verlobten zu ihrer Nichte mit anhören muß und plötzlich, unaufhaltsam, in Tränen ausbricht; denn zu ihr hat niemals jemand so gesprochen! Weiter die Mademoiselle Perle, die in unausgesprochener Liebe ihr ganzes Dasein ihrem Jugendgeliebten opfert, und die Engländerin Miß Harriet, die ihr altes Leben bereits an einen allgemeinen Gottes-, Natur- und Tierkult gehängt hat, als sie plötzlich einen jungen Maler kennen lernt. Sie überträgt auf diesen all ihre ungenutzt gebliebene Neigung, ohne daß er es ahnt, und, da sie ihn

auf einem leichten Abenteuer ertappt, geht sie in den Tod.

Maupassant hat die Frau tief begriffen in ihrer Abhängigkeit vom Geschlechte, in ihrer Gebundenheit durch das Geschäft des Gebärens und der Schwangerschaft, das ihr allein alle Lasten der geschlechtlichen Gemeinschaft auferlegt. Er hat sie andererseits mit traumhafter Verzückung zuweilen nur als die Trägerin der Schönheit gesehen, der gegenüber selbst der verlangende Mann den Akt der Begattung und die Funktion der Rassenfortpflanzung als eine Art Befleckung, als ein Herabziehen empfindet.

Er führt auch sie selbst vor, wie sie ihre Konsequenzen zieht. Hat er oft genug das Weib dargestellt, das nur Leib ist, die kompakte Masse; zeigte er oft genug den brutalen Trieb, der besinnungslos hinter Hecken und Gräben kuppelt, in Hotels und separierten Zimmern, jene Frau, bei der es „immer nur nichts wissen oder verzeihen“ heißt, so zeichnet er zugleich die konsequenzenscheue Kokette, die nascht, ohne zu genießen, jene Halben, die alles nur in der Phantasie begehen, denen das Flirten, das flüchtige Streifen der Dinge, aus Furcht vor den Folgen, jede Wirklichkeit ersetzen muß. In dem Roman Notre Coeur ist ein äußerst bezeichnender Typ festgehalten worden.

Standpunkt

Viele Dichter und Denker haben gleich Maupassant von dem Irrationalen der Frau geredet. Jeder Bedeutendere unter ihnen hat seine besondere Note, seine Spezialität sozusagen. Euripides zeigt mehr gramvolle Bitterkeit, Molière leidende Wehmut, Schopenhauer wütende Verachtung.

Das „Rätselvolle" des Weibes begegnet auch bei Tolstoi. Aber bei ihm ist es fast ein transzendentes Geheimnis. Er findet Mystik im Weibe. Die Frau steht dem Urgrunde der Dinge näher als der Mann; sie hört eher und intimer auf das stille Raunen um sie her. Tolstoi, wie Ibsen, erblickt in dieser Seite des Weibes eine Welt des Wunders, die er verehrt, vor der er Respekt hat.

Maupassant fühlt sich der Frau als geistiger Potenz auf alle Fälle überlegen. Sie kann ihn quälen, insofern sie ihr geheimstes Fühlen vor ihm verschließt; sie kann ihn zur Verzweiflung bringen, insofern ihre Launen und Einfälle sich seiner Logik entziehen — am letzten Ende bleibt er doch der Sieger, eben weil er, sofern er Betrachter ist, sie wesentlich vom Standpunkt des Begreifens erfaßt und gar nicht darauf kommt, ein Metaphysisches als gegeben anzunehmen.

Als Liebhaber jedoch steht Maupassant zu sehr im Banne des Weiblichen. Er vermag zwar gerade deshalb manches besonders fein und intim zu belauschen, aber er vermag sich dem frauenhaften Empfindungskomplex

nicht entfernt genug gegenüber zu stellen, um ihn als eine Macht für sich zu beurteilen. Seine Empfindungen gehen wesentlich nach der Richtung von Zuneigung und Liebe, nicht von Anerkennung oder Bewunderung.

Das steht mit anderen Seiten der Maupassantschen Weibbetrachtung in Zusammenhang. Viele glauben, ein Kernwort gesprochen zu haben, wenn sie sagen, Maupassant habe kaum ein anständiges Weib gezeichnet — die Jeanne in Une Vie sei das einzige. Wer so allgemeine Behauptungen aufstellt, versteht natürlich unter „anständig" die sozusagen sexuelle Stubenreinheit. Aber schon in solchem äußerlichsten Sinne ist die Bemerkung falsch. Maupassant hat zum Beispiel in der schon erwähnten Mademoiselle Perle, er hat in Miß Harriet, in den beiden reizvollen Töchtern Oriol, in der Annette von Fort comme la mort und anderen, Frauen gezeichnet, die auch von dem genannten Standpunkt aus nicht anzutasten sind.

Doch besagt das allein gar nichts. Sofern Reinheit vor allem eine seelische Eigenschaft ist, muß sie auch von der Funktion der Körper zu trennen sein. Maupassant hat eine ganze Reihe von Frauengestalten aufzuweisen, die, obwohl sie das „Verbotene" wagten, den Vergleich mit noch so tugendhaften Amalien nicht zu scheuen brauchen. Ist nicht zum Beispiel die schwer kämpfende Yvette, die nur ihrer unentrinnbaren Umgebung erliegt, ein unsäglich rührendes, überaus sympathisches Geschöpf? Steht sie weniger hoch, als irgend ein zufällig sauber behütetes Töchterlein? Sind nicht die

Gräfin in Fort comme la mort, Christiane Andermatt in Mont-Oriol vornehme Gestalten, trotzdem sie „es“ taten?

Der Fall an sich ist nichts; allein die Umstände bedeuten etwas. Die „Anständigkeit“ kann aus rein gesellschaftlichen Rücksichten, aus Scheu vor Konsequenzen gewahrt sein und also nichts besagen. Umgekehrt vermag der Mut einer Frau zu ihrem eigentlichen Ich, ihre Kraft, das Beste in sich durchzusetzen, einen Schritt vom Wege wertvoller zu machen, als ihr Standhalten im alten Gleise.

Es kommt natürlich darauf an, wie man empfindet: Ob man veranlagt ist, mit mehr Hochachtung auf ein geduldiges Ertragen des Lebens zu blicken, als auf ein tätiges Sichauflehnen gegen Unbill von Menschen und Gesetzen. Wer vor allem das sich selbst behauptende Handeln schätzt, dem wird zum Beispiel die Christiane Andermatt höher stehen, als etwa die Jeanne in Une Vie. Denn die erste handelte aus einer ganz großen Liebe heraus, der das innerliche Gesetz mehr galt als das äußere, die über alle Rücksichten und Bedenken bis ans Ende ging. Die Tugend der Jeanne, die trotz aller Gemeinheit und Verräterei ihres Gatten, trotz der grenzenlosen Verachtung, die sie gegen ihn fühlt, sich rein erhält, hängt doch nicht wenig mit Temperamentlosigkeit zusammen.

Bleibt die eheliche „Treue“! Ehemänner pflegen in ihr „sehr streng“ zu denken. Sie haben Grundsätze. Sie sind die Verfechter der „guten, alten Sitten“, so sehr sie sich für ihre eigene Person die „neuen“ leisten mögen. Und doch ist es allmählich ein Gemeinplatz, den man sich

scheut, auszusprechen, daß das äußere Band der Ehe nicht das Geringste bedeuten kann, wenn es nicht durch die Gemeinschaft zweier Menschen bewährt wird. Genau, wie umgekehrt nur die Treue einen Wert besitzt, die auch ohne Ehe gehalten würde. Das alles selbstverständlich von Menschen gesprochen, die noch das Recht haben, ihre Angelegenheiten lediglich in Rücksicht auf ihre eigene Person zu entscheiden, bei denen nicht durch das Vorhandensein von Kindern oder durch sonstige Verwicklungen die Frage auf ein völlig anderes Gebiet geschoben wird. . . . Die Gerechtigkeit erfordert ja, zu sagen, daß die „strengen", die „unnachsichtigen" Ehemänner fast immer die sind, die durch ihre Person es nicht vermocht haben, ein haltbares Band herzustellen; die der gesetzlichen Klammer bedurften, um zu „fesseln". Sogenannte „glückliche" Ehemänner waren fast immer die mildesten, die weitherzigsten Beurteiler des Liebeslebens anderer.

So kann man schon vom deutschen Standpunkte aus sprechen. Vollends vom französischen ändert sich die Sachlage noch mehr, da die Stellung der Frau eine viel exponiertere ist. In Frankreich ist das junge Mädchen der besseren Schichten gesellschaftlich so gut wie nicht vorhanden. Es wird sehr häufig im Kloster auferzogen, kommt mit jungen Leuten beinahe gar nicht zusammen, lebt sehr isoliert. Somit steht fast allein die junge Frau als Vertreterin ihres Geschlechtes da. An sie wenden sich vornehmlich die frei herumschweifenden Wünsche, Hoffnungen und Begierden; an sie, die soeben noch völlig

zurückgezogen lebte und also doppelt geneigt sein muß, in einem sich erst jetzt vor ihr erschließenden neuen Leben Versäumtes mit unverbrauchten Kräften nachzuholen.

Gerade aber infolge ihrer Abgeschlossenheit als junges Mädchen ist diese junge Frau meistens an einen Mann verheiratet, den kennen zu lernen sie wenig Gelegenheit hatte, der mehr nach dem Rat und den Kombinationen der Eltern und Gevattern, als nach eigener Neigung „erkoren" wurde. Mit einem Mann also, mit dem auch nur sich zu verstehen, geschweige denn „glücklich" zu werden, die Wahrscheinlichkeit noch geringer ist, als zum Beispiel unter deutschen Verhältnissen.

Mit diesem Manne aber ist sie auf ein Menschendasein unlöslich verbunden! Wenigstens bis 1884 war es so. Erst von da an gab es in Frankreich eine zivile Trauung und Scheidung. Jener Zustand der Unlöslichkeit mit seinen Folgeerscheinungen gilt also voll für Maupassants Zeit und selbst für eine Weile nach ihm. Denn eingewurzelte Einrichtungen und Anschauungen ändern sich nicht so schnell. Sie hallen noch nach, wenn die Umstände, die sie hervorriefen, längst geschwunden sind. Bezeichnenderweise hat das Maupassant 1891, also sieben Jahre nach Einführung des Scheidungsgesetzes, selbst zum Ausdruck gebracht. „Scheidung!" läßt er in der Musotte eine ältere Dame sagen. „Geht mir doch damit! Trotz eurer neuen Gesetze ist sie nicht in unsere Sitten eingebürgert und wird es auch so bald nicht. . . . Die Religion verbietet sie, die Gesellschaft versteht sich nur widerwillig zu ihr. . . ."

War also die junge Frau durch Zufall an einen Mann gekommen, der ihr wahrhaft Gatte und Gefährte blieb, so konnten Satzung und Individuum zusammengehen. War das nicht der Fall, so begann nun ein lebenslängliches Zerren, Reißen, Rütteln an den Fesseln, die zu sprengen ihr nicht gelingen wollte. Es nützte ihr nichts, daß sie sich etwa innerlich nicht an den Mann gebunden fühlte, daß dieser ihr durch hundertfache Übertretung seinerseits längst das Recht auf ihre eigene Freiheit gegeben hatte. Sie war und blieb eine „verheiratete Frau", die, wenn sie ihren eigenen Weg einschlug, die „Ehe brach". Es ist gar keine Frage, daß gerade die Strenge, mit der das Band der Ehe von Kirche und Staat als unlöslich aufrecht gehalten wurde, viel zur Laxheit der französischen Eheanschauungen beigetragen hat. Ein Gesetz, das keine Lücke läßt für die tausendfach eintretenden Sonderfälle des Individuums, das deshalb bei jeder Gelegenheit übertreten und umgangen wird, muß allmählich auch die Achtung vor jener Einrichtung sinken lassen, die es angeblich schützen will.

Wie im Leben, so in der Literatur. Auch in dieser ist und vor allem *war* das junge Mädchen so gut wie nicht vorhanden. Wo es auftaucht, ist es meistens das unbeschriebene Blatt, die ingénue, die dazu da ist, durch ihre, jeder Naturgeschichte spottenden Anschauungen die Heiterkeit der Erwachsenen zu erregen. Maupassant hat selbst einmal in einem Aufsatz die großen Schwierigkeiten anerkannt, die für einen französischen Verfasser darin liegen, in das Seelenleben eines jungen

Mädchens einzudringen. Man lernt es gar nicht kennen. Die Beobachtung, das Hauptdarstellungsmittel des modernen Romans, versagt hier; man ist fast ganz aufs Ahnen und Erschließen angewiesen. Wenige französische Schriftsteller haben versucht, eine Mädchenseele zu zeichnen, denn in Paul et Virginie steht „das" junge Mädchen, nicht „eines" vor uns. Feuillet in Julia de Trécoeur, auch Sandeau und George Sand nahmen den Gegenstand in Angriff, aber nicht nach einer inneren Wahrscheinlichkeit, nicht aus dem Bedürfnis heraus, ein psychologisches Gemälde zu schaffen, sondern um zu unterhalten, um irgend etwas Interessantes zu machen, unbekümmert darum, ob es stimmte oder nicht. Als psychologische Sondierer, als tiefer grabende Gestalter sind erst Zola in La Joie de vivre und E. de Goncourt in Chérie hervorgetreten.

Wollte man sich antithetisch ausdrücken, so könnte man behaupten: Im deutschen Roman herrscht das junge Mädchen, im französischen die junge Frau. Der deutsche schließt mit der Heirat, der französische fängt mit ihr an. Im deutschen handelt es sich nicht selten um Verfehlungen vor der Hochzeit, im französischen fast ausschließlich um solche nach ihr. Den französischen Roman, wie das französische Theater beherrscht, soweit nicht Damen sehr leichten Schlages in Betracht kommen, die Liaison der verheirateten Frau.

Das ist in Betracht zu ziehen, wenn man von einem französischen Schriftsteller redet. Man sagt nichts Besonderes von Maupassant, wenn man versichert, daß der Ehe=

bruch bei ihm eine große Rolle spiele. Was seine Frauenbetrachtung kennzeichnet, ist nicht der mehr oder minder vorhandene Anstand, die größere oder geringere Treue, mit der er eine Frau ausstattet, sondern allein dieses, daß er sie fast ausschließlich in ihrer Beziehung zum Liebesleben des Mannes aufgefaßt hat. Wir haben schon oben berührt, daß Maupassant die Frauenbewegung recht summarisch abhandelte. Ihre geistigen Strebungen begegnen bei ihm durchweg einem ungläubigen Lächeln; dagegen ist er geschlechtlich-menschlich von außerordentlicher Weitherzigkeit. Die Frau ist ihm lediglich das Instrument der Liebe. Selbst, wo er einmal einen Typ modernerer Richtung zeichnet, zum Beispiel in L'inutile Beauté und in Notre Coeur, geschieht es auch nur im Rahmen der Liebe und des rein gesellschaftlichen Lebens. In beiden Fällen dünkt sich die Frau zu gut, als Bruthenne ans Haus gefesselt zu sein, als „Halbtier" allein die Lasten der Fortpflanzung zu tragen, ja auch nur die Widerwärtigkeiten des Liebeslebens zu dulden. Aber was sie an Stelle von dem allen will, ist wiederum nur im Hinblick auf den Mann gedacht, ist Gefallsucht, Gesellschaftseitelkeit, Koketterie. Schön will sie sein, ein Traum, ein Ideal! Sie will flirten und bezaubern!

Ein so eindringender und umfassender Kenner der Frauen Maupassant war, man findet in seinem Werke keine Gestalt, welche die letzte Tiefe und Bedeutung des Geschlechtes ausschöpfte, keine Gestalt der großen Kameradschaft, nicht die ebenbürtige Kampfgenossin. Nirgend begegnet bei ihm der Typ, dem man auf Tod und Leben

verbunden ist oder gar nicht, dem gegenüber das bißchen Sinnlichkeit fast zur Bagatelle wird, dem gegenüber es so viel wichtigere Dinge des Verstehens und des Empfindens gibt. Ich meine Gestalten, wie sie schon bei den Griechen in der Antigone und der Medea (ihrer ursprünglichen Anlage nach) anzutreffen sind. Gestalten gleich der Vittoria Colonna, wie sie sich uns in den wenigen Briefen an Michel Angelo, in dessen Briefen und Sonetten selber und in den Berichten Condivis in ihrer innerlich mitschaffenden Bundesgenossenschaft malt. Ich denke an Gestalten wie Goethes Iphigenie, an Werthers Lotte, der gegenüber man selbst ein Philister bleibt, wenn man nur das Philiströse und Hausbackene an ihr erkennen will. Ich denke an Shakespeares Porzia im „Kaufmann“, an die Porzia des Brutus und an die ganze Reihe der stolzen, tiefen Frauengestalten Ibsens, die Rebekka West, die Volksfeindtochter, Frau Alving, an die Ella Rentheim im Borkman, an die Urgestalt der Irene im letzten Stücke und andere.

Wir wollen keine Ähren vom Weinstocke lesen; das Fehlen bestimmter Dinge soll uns nicht gleichbedeutend sein mit Mangel. Wir wollen nur kennzeichnen, nur charakterisieren. Dafür, daß Maupassant die ernsthaftgroße Richtung des Frauengeschlechtes fehlte, bannte er seinen Charme, seinen Zauber und seine Verführungskunst, all seine ästhetischen Herrlichkeiten mit vollem Prangen in sein Werk. Es war wesentlich die Französin, die er zeichnete, die er zeichnen mußte. Die soeben genannte, andersgeartete Gestaltenreihe gehört mehr der ger-

manischen Welt an. Jede hat für sich ihren Reiz, jede fordert ihre eigene Betrachtung.

Zweimal tauchen bei Maupassant Frauen auf, die ein rühriges Mitgehen mit dem Wirken eines Mannes zu bekunden scheinen. Das eine Mal ist es Frau Forestier in Bel-Ami, die Mitarbeiterin, oder besser die Souffleuse ihrer beiden Männer. Aber sie dient im Grunde nur den Plänen ihres eigenen Ehrgeizes, ohne eine innere Beziehung zum (freilich auch nicht vorhandenen) Lebensinhalte der sukzessiven Gatten zu haben. Die zweite Gestalt ist Christiane Andermatt in Mont-Oriol. Sie ist der geistigen Anlage nach vielleicht die bedeutendste Frau Maupassants: sie sucht zuerst und vornehmlich den seelischen Anschluß beim Manne. Sie ist mit dem Geliebten, dessen extravaganter Geist sie fesselt, zunächst im Verständnisse eins. Als die letzte Schranke zwischen ihnen fällt, bedeutet das nur das äußere Siegel auf den längst vorhandenen, wunderbaren Einklang ihrer Seelen. Daß es hier zur vollen Harmonie zweier Persönlichkeiten während eines Lebens oder während eines Abschnittes, der ein Leben bedeuten könnte, nicht kommt, ist die Schuld des Mannes. Er ist zu klein, um seine Liebe vor dem grotesken Geheimnis der Schwangerschaft, vor der Schwangerschaft seiner doch ihm allein ergebenen Geliebten, zu bewahren. Ein Ästhet, der ständig mit seinen besonders erlesenen Empfindungen jongliert, schreckt er zurück vor einer jener fast absurden Verunstaltungen unseres Menschentums, mit denen wir von einem scheinbar hänsellustigen Geschick bedacht sind, ange-

sichts deren aber ein starkes und aufs Wesentliche gehendes Gefühl erst recht seine Kraft beweist. Dieses Weib wäre seiner großzügigen Anlage nach, im Bunde mit allen guten Geistern der Mutterschaft und im Bunde mit dem verstehenden Geliebten mutmaßlich erst jetzt zu seinen letzten Entwicklungsmöglichkeiten aufgestiegen. Er aber, der nur das Zeug zu einem Liebhaber, nicht zu einem Lebensgefährten hatte, versagt und läßt sie im Stich.

Die große Ruhe in der Liebe kennt Maupassant nicht, nicht das grandiose Ausschweigen aller Wünsche in dem einen Wunsch nach „Ihr". Er hat weder die letzte Hingebung, noch den äußersten Haß. Das Weibliche zieht ihn weder hinan, noch lehrt es ihn die große Verachtung, die nicht minder, wie die Seligkeit des Rausches, das höchste Ethos in einem Manne auszulösen vermag. Er steht in der Mitte: halb noch gefangen von den Banden des Geschlechts und halb doch gesonnen, sich frei zu machen. Bei ihm ist Unrast, bei ihm ist Kampf, der unaufhörliche Geschlechterhader. Keine stillen Güter eines ineinanderfließenden Verstehens, wie es auch Goethe gekannt, sind zu ihm herabgestiegen. Nie hätte er, wie Freiligrath, eine Liebe erfahren, die dem Geliebten ein „Schlummerlied" zu singen imstande gewesen wäre, die zu sagen vermocht hätte: „Ich habe dich, mein Wünschen ruht." Ethische Wirkungen einer Liebe setzen so gut wie gänzlich bei ihm aus. Kaum jemals hat er den Trieb zur Vollendung um einer Liebe willen mächtiger erwachen gefühlt, das Sehnen, besser zu werden um „Ihret"-

willen. Ein immer wilderes Begehren, ein immer entflammteres Dürsten hinderte ihm die Versöhnung streitender Akkorde zu zwar rauschenden, aber in sich ausgeglichenen und gebändigten Harmonieen.

Lag es an seiner Lebensführung? Man könnte so sagen. Aber sein Leben, wie sein Dichten, die bei einem Künstler doch dasselbe sind, entsprangen schließlich der gemeinsamen Wurzel seiner Uranlage. Er fand keine Ruhe, weil er keinen Glauben fand. Keine Gegenwart genügte ihm; über jedes Vorhandene hinweg schweifte sein Blick zu ferneren Gestaden. Seine Skepsis, die gleichbedeutend mit dem Verwerfen des Täglichen und mit der nur immer von neuem enttäuschten Sehnsucht nach dem Besseren war, legte sich ihm vor das erreichbar Mögliche: die Vielheit verdeckte ihm die Einheit. Stets wiederholte Versuche, einem Glück auf die Fersen zu kommen, setzten sich ihm an die Stelle eines gesammelten Ausharrens, dem freilich der blendende Wechsel der Erscheinungen fehlt, dafür aber die Güter einer freiwilligen Resignation und eines ausgesöhnten Vertrauens beschieden sind.

Nur einmal hat Maupassant, wie es scheint, eine letzte Hingebung gegen eine Frau besessen, das war gegen seine Mutter. Sie befand sich bei ihm überall in Ausnahmestellung. Bezeichnend ist es, wie er einmal vor ihr über Frauen schilt und auf ihre schnelle Frage: „Und ich, Guy?“ erstaunt erwidert: „Du bist nicht wie die andern!“ — Und seltsam, aber begreiflich: von der tiefsten Seite hat Maupassant das Weib nur als Mutter gefaßt. Hier

wirkte nach, was das Leben ihm als Geschenk ins Herz zu senken vermochte: Ein bedingungsloser Glaube an seine eigene Gebärerin. Die unsagbar rührende Selbstentäußerung, die er der als Mutter zu jedem Opfer bereiten Jeanne in Une Vie verleiht, die Heiligkeit und Unnahbarkeit, mit der er Christiane in Mont-Oriol umgibt, nachdem sie ihrem Kinde das Leben geschenkt; endlich die Aufbäumung des aufs tiefste verwundeten Kindesgefühls in Pierre et Jean gegen eine als Gattin ungetreue Mutter gehören zu dem Schönsten und Tiefsten, was die französische Familiendichtung besitzt. Eine herrliche Gestalt wäre aller Wahrscheinlichkeit nach auch die Mutter des genialen Krüppels in dem leider unvollendeten Angélus geworden. All diese Mütter zeigen in der mitreißenden Beredsamkeit, in der leuchtenden Wärme ihres Gefühls, wie tief diese Seite der Gemütswelt bei Maupassant saß. Solche Gestalten lassen es, soweit man in menschlichen Geschicken nicht rettungslose Notwendigkeit erblicken muß, unwillkürlich beklagen, daß Maupassant nicht auch für sein persönliches Liebesleben den ruhenden Pol gefunden hat. Wer weiß, wessen er an Vertiefung altruistischen Harmoniegefühls im Sinne letzter künstlerischer Schönheit noch fähig gewesen wäre.

Die Romane

Bezeichnender als andere Arbeiten, begleiten die Romane Maupassants Lebensweg. Ihre Chronologie steht fest. Wir wissen genau: Zu der und der Zeit beschäftigte ihn hauptsächlich dieses oder jenes große Werk, und so weit subjektives Gefühlsleben in ihm vorhanden, ist es dasjenige jener Tage. Scheinwerferartig leuchten sie in Abständen von zuerst zwei Jahren, dann von einem, in sein Dasein hinein und erhellen bestimmte Strecken klar.

Biographisch folgen sich die Romane deshalb auch mit einer gewissen inneren Notwendigkeit. Manches kleinere Erzeugnis ist sicherlich von Maupassant nur des merkwürdigen Falles wegen, nur um der reizvollen psychologischen Konstellation willen geschaffen worden. Seine Hauptwerke aber beweisen sich bis zu einem bestimmten Grade als Daseinsbekenntnisse, als Selbstbefreiungen, ausgelöst durch die jeweilige Lebenssituation.

Une vie

Une Vie ist der dichterische Schlußstein, den Maupassant seiner Jugend und frühen Manneszeit gesetzt hat. Er äußerte selbst zu Bekannten, er habe mit dem Werke einem unwiderstehlichen Drange gehorcht, sein Geburts-

land und -volk so hinzuzeichnen, wie seine jugendlichen Augen es sahen. Man spürt überall den Hauch des inneren Mitlebens. Seine Sache, die Sache seines Heimatbodens, wird verhandelt. Nichts kennt er wie das, in seiner Stärke und seiner Schwäche. Er hält den Charakter der Normandie, ja man muß genauer sagen des Landstriches um Etretat herum aufs intimste fest. Wer dort geweilt hat, fühlt sich beim Lesen auf Schritt und Tritt an Gesehenes erinnert. Das ganze Beieinander von Seemanns- und von Landmannsleben gibt dem Roman die würzige Luft, den Hauch der „Scholle". Die Fischer selbst, die Bauern, der normannische Landadel in seinen urwüchsigen, wie seinen geziert verschnörkelten Gestalten, die Geistlichkeit, die mit den Leuten und ihren Sitten geht oder bockbeinig sich dawider setzt und zum Lohne von der Bevölkerung fujoniert wird, stehen leibhaftig da. Ja, wir sind unterrichtet, daß, so sehr Maupassant im einzelnen abgeändert und übermalt hat, mit manchen Zügen und Geschehnissen des Ehestandes Jeannes und Juliens die Charaktere und Schicksale seiner eigenen Eltern wiedergegeben sind.

Für den, der Dichterseelen kennt, ist es nicht wunderbar, daß das in seiner Gesamthaltung allgemeinste Werk Maupassants, dasjenige, welches seine Philosophie am prinzipiellsten ausspricht, am Anfang der Romanreihe steht. Es drängt den jüngeren Poeten, sich erst einmal dessen zu entledigen, was er im großen und ganzen über das Dasein denkt. Er ist so sehr von der Neuheit und Tragweite seiner Anschauungen überzeugt, daß er Eile

hat, sie Welt und Nachwelt darzulegen. Gewiß sind in Une Vie Schicksale und Personen konkret gefaßt. Jeanne, die Hauptgestalt, ist aufs Schärfste als Einzelwesen gesehen, welches immer nur e i n Leben und niemals „das“ Leben zu leben imstande ist. Dennoch ergibt sich aus der ganzen Führung des Romans — als der Sinn, der sich fast unmerklich ablöst — die Anschauung, daß im wesentlichen alles Leben wie dieses eine sei.

Ein zartes Frauenwesen steht im Vordergrunde, ein Kind aus gutem, altadeligem, normannischem Hause, an dem das Schicksal seine Launen übt. Eine Hoffnung nach der anderen, die großen und die kleinen Illusionen werden ihm zu schanden, lösen sich in Nichts auf. Diese Frau wird enttäuscht als Gattin, als Tochter und als Mutter, also nach sämtlichen drei Seiten, nach welchen „große“ Aufgaben eines Weibes liegen können, falls ihm nicht durch eine besondere Begabung Gebiete erschlossen sind, die dem männlichen Betätigungsgeiste näher liegen. Prachtvoll kontrapunktisch wird das Thema aufgebaut. Das erste Viertel des Romans zeigt das junge Mädchen und die ganz junge Frau. Es ist ein wunderbar reines und gütiges Geschöpf. Mit den blühendsten Träumen, mit der rosenwangigsten Erwartung kehrt sie heim aus der Rouener Pension in das väterliche Schloß an der normannischen Küste, angesichts des Meeres. Eine selige Zeit des jungen Mädchens auf dem Lande beginnt; an der Seite eines freidenkenden, immer lichten und heiteren Vaters, der sie gleich einem Bruder, gleich einem guten Freunde geleitet; an der Seite einer lieben, un-

endlich guten, trotz ihrer Fettsucht immer frohgesinnten Mutter. Alles ist Hoffnung, alles ist Zuversicht — nicht auf irgend etwas, nicht auf irgend wen, sondern Zuversicht und Hoffnung als allgemeine Funktionen der Jugend, als Ausströmungen eines spannkräftigen, schwellenden Daseinsfrühlings.

Im Grunde beginnt der Abstieg dieses Lebens schon mit dem Augenblick, da die allgemeine Sehnsucht plötzlich eine bestimmte Gestalt annimmt — die Gestalt des Verlobten, der sich als junger Edelmann der Umgegend alsbald einstellt. Indessen für die Verlobungstage und die allererste Zeit der Ehe, eigentlich freilich nur für die Hochzeitsreise, hält die Illusion des früheren „Glückes" vor. Die junge Frau ist von Anlage eine keusche, wenig sinnliche Natur. Dennoch und obwohl ihr die Hochzeitsnacht in ihrer schalen Nüchternheit, in der kaum geahnten, grotesken Derbheit des Naturtriebes, eine furchtbare Enttäuschung ist, erlebt sie den Tag, da ihre Sinne wach werden und auch sie auf eine Weile ein Genügen in unser aller Menschlichstem findet. . . .

Schon zieht die lange Reihe der Enttäuschungen heran. Alsbald nach der Rückkehr von der großen Reise nach dem Mittelländischen Meere und nach Corsica schlägt die bleierne Langeweile des Alltags über sie zusammen. Nie vorher hat sie sie gespürt. An der Seite dieses äußerlich hübschen und vornehmen, innerlich unendlich schäbigen Menschen, der sich alsbald sogar in Haltung und Kleidung vernachlässigt, lernt sie kennen, was Unausgefülltheit des Daseins, was seelische Leere heißt.

. . . Bald kommt auch die furchtbare Entdeckung, daß dieser Kerl sie mit ihrem Kammermädchen hintergeht. Vom ersten Tage an hat er sie betrogen, schon als er zuerst ins Haus kam, als Verlobter. Und am ersten Tage, da sie von der Hochzeitsreise in ihr junges Heim einkehren, läßt er sie unter irgend einem Vorwand im Stich, um — ihr Dienstmädchen ihr vorzuziehen!

Diese Seite ihres Gemütslebens, die freilich bereits abzusterben begann, ist nach dieser Enthüllung völlig tot. Nach furchtbaren Krisen, verschärft durch ihre gleichzeitige Schwangerschaft, kommt unter Vermittlung des Geistlichen und der Eltern ein äußerlicher Friede zustande. Die „Gatten" leben künftig neben einander, nicht mit einander. Es berührt die Frau kaum noch, wenn sie neuen Verrätereien ihres Mannes auf die Spur kommt — bis eines Tages der letzte, große Schicksalsstreich naht, der ihrem Manne im Verfolge seiner galanten Abenteuer das Leben kostet, von der Hand des „anderen", eines betrogenen Ehemannes.

Ihr Denken und ihr Fühlen gehört von da ab ausschließlich den Wesen, die ihr sonst geblieben sind, ihren Eltern und dem Kinde, dem sie unter all der entsetzlichen Seelenpein das Leben geschenkt hat. Aber alsbald setzt auch hier das erbarmungslose Vernichten ein. Zwar, daß zuerst die Mutter, dann der Vater sterben, ist allgemeines Menschenlos. Zerschmetternd aber ist ihrer ganz in Reinheit und in Treue wurzelnden Natur die Entdeckung, die ihr untrüglich aus hinterlassenen Briefen der Mutter zufließt, daß auch diese einst ihren Mann,

Jeannes Vater, mit seinem besten Freunde, betrogen hat! . . .

Was bleibt, ist jetzt nur ihr Sohn. Auf ihn versammelt sich all ihr Fühlen, all ihr Denken. Hier ist noch alles rein, alles unbeschrieben. Er wird sein, wie sie, wie ihre Träume von Hochsinn und Erfüllung! Und auch dieser Knabe geht den Weg des Fleisches. Er wird nicht schlechter, als viele andere; er wird ein Mensch — ein Dutzendmensch. Die leichte Art, Geld auszugeben, den Mangel an praktischem Blick hat er von seinen Vorfahren. Alles, was er anfaßt, geht in die Brüche, und bald behaftet er sich auch mit einem losen Mädchen! Schon zu Lebzeiten seines Großvaters, mehr noch, als dieser tot ist, preßt er die allzu willfährige Mutter aus. Dieser bleibt schließlich gerade noch so viel, daß sie, aus dem väterlichen Schloß durch die Not der Umstände vertrieben, unter bescheidenen Verhältnissen kümmerlich von einer kleinen Rente leben kann. Daß ihr diese gerettet wird, verdankt sie auch nur der Fürsorge einer entschlossenen, normannischen Person, die sich ihrer annimmt, die ihr Bonne, Haushälterin, unter- und ergebene Beraterin wird. Es ist Rosalie, das Kammermädchen von einst, mit der ihr Mann sie betrogen hat. Halb aus Neigung, halb in dem Drange, ein altes Unrecht nach Kräften gutzumachen, nimmt diese sich der einstigen Herrin ohne Entgelt an.

Alles, was der „glücklichen“ Jeanne von einstmals gehörte, ist zerflossen, vor ihren Augen dahingegangen. Was ihr bleibt, ist die unverhoffte Hilfe derjenigen, die

sie einst aus dem Hause hat vertreiben müssen. Was ihr ferner bleibt, ist ihre Enkelin, das Kind, das jene nie von ihr anerkannte und früh verstorbene „Abenteurerin", die Geliebte ihres Sohnes, diesem geschenkt hat. Kurz vor dem Tode der Frau hat sie in die Heirat gewilligt, damit das Kind einen ehrlichen Namen bekomme. Sie nimmt es jetzt zu sich ins Haus, da ihr Sohn nicht imstande ist, es zu erhalten.

Das Ende knüpft sich an den Anfang. Auf die Enkelin, auf das Töchterchen des Sohnes werden sich nun alle Sorgen, alle Hoffnungen der schwergeprüften Frau Jeanne häufen. Sie beginnt in anderer Form ihr Jugendleben — bis zu jenem Tage, an dem vielleicht auch dieses Kind ihr jene Enttäuschungen bereiten wird, die nun einmal dieses Daseins Erbteil sind, und, wenn nicht das, so ihr doch bemerklich machen wird, daß alles Leben nicht nach Normen, nicht nach idealen Forderungen, sondern nach irgend einer ureigenen Fasson wirken und selig werden will.

Eine schwere und zugleich feine Melancholie liegt über dem Ganzen, besonders über den letzten Kapiteln; und doch kann man nicht sagen, daß irgend etwas falsch getönt sei. Unzweifelhaft ist das Schicksal Jeannes dasjenige zahlreicher guter und wenig widerstandsfähiger, wenig tatkräftiger Naturen, die vom Leben geknechtet und geschuhriegelt werden. Ein wenig ist es auch das Schicksal einer sinkenden, einer welk gewordenen Rasse und vom Dichter offenbar so gedacht worden. Wenigstens deutet Maupassant in dem unehelichen Sohne des aben-

teuernden Gatten Jeannes, in dem Sohne mit eben jenem Kammermädchen, so etwas wie eine soziale Zukunft an. Dieses Halbblut, das dem Borne kraftvollen Volkstums mit entstammt, wird ein tüchtiger Bursche, der sein Anwesen vorwärts bringt; vielleicht wird sein Geschlecht schon mit der nächsten Generation diejenigen überflügelt haben, die einst seine Mutter um seinetwillen vertrieben.

Mehrfach hat man auf eine angebliche Ähnlichkeit von Une Vie mit Flauberts Novelle Un coeur simple hingewiesen, der Geschichte jenes Dienstmädchens, das sich sein Leben lang treu und redlich im Dienste seiner Herrschaft, fast ohne eine nennenswerte Freude, plagt, dem die liebsten Menschen, das heißt die selbstlos und ohne Gegenleistung Geliebten, untreu werden oder hinsterben und das schließlich alle Zärtlichkeit seines Herzens auf einen Papagei überträgt, selbst als er längst tot ist und nur in ausgestopftem, von Insekten zerfressenem Zustande auf einer Art Altar in ihrem Stübchen aufgebaut steht: Im Angesichte seiner stirbt sie. — Selbst abgesehen von der sehr summarischen, wenig auf einzelnen Szenen und Seelenkonflikten verweilenden Erzählungsart der Novelle, die gänzlich von der Maupassantschen abweicht, ergeben sich auch sonst nur geringe Vergleichspunkte. Maupassants Werk lebt in völlig anderer Luft; seine Kreise sind gänzlich verschieden. Vor allem: Während Flaubert, wie fast immer, ein wenig langweilig bleibt und diese warme Teilnahme am Geschick seines Dienstmädchens vermissen läßt, ist Maupassants Roman

bei aller „Objektivität" von unmittelbarstem Leben erfüllt: Unser ist jedes Leid und jede Freude, die die Personen des Werkes durchkosten.

Tolstoi nannte Une Vie den besten französischen Roman nach Victor Hugos Les Misérables. Er tat es von einem mehr moralisierenden Gesichtspunkte aus. Dieser ließ ihn in der tiefen und ernsten Lebensauffassung von Une Vie Qualitäten finden, die im französischen Roman sonst selten anzutreffen sind. Aber auch künstlerisch ist Une Vie voll der klarsten und machtvollsten Meisterschaft. Wie alles Wesentliche herausgehoben und in die gebührende Beleuchtung gerückt ist, und doch das Dahinfließen des Lebens in seiner Mischung von Größe und Gleichgültigkeit festgehalten wird, das ist nur ganz selten in aller Literatur zu finden. Jede Einzelheit zeigt neue Feinheiten bei erneuter Betrachtung.

Maupassant hatte sein Werk nach eigenem Zeugnis (Gaulois vom 5. Juli 1881) in der ersten Hälfte des Jahres 1881 begonnen. Die rührende Episode mit der alten Tante Lison steht als Skizze Par un soir de printemps schon am 7. Mai 1881 im Gaulois. Sonstige Abschnitte und Anklänge finden sich in der Folgezeit. Aber bis zur Vollendung nimmt das Werk noch das ganze folgende Jahr in Anspruch. Es erscheint vom 25. Februar bis 6. April 1883 im Gil Blas. Den Eisenbahnbuchhandlungen wurde das Buch — Tolstois bester neufranzösischer Roman! — als unsittlich untersagt. . . .

Bel-Ami

In Une Vie gestaltet sich dem Dichter die Komödie, die ein grausam-wollüstiges Geschick an uns als an seinen Objekten verübt. Wir sind die Statisten; Mächte außer uns die Regisseure. In seinem zweiten Roman, Bel-Ami, gibt Maupassant die Komödie der menschlichen Gesellschaft, die Komödie, welche Menschen unter und vor einander spielen. Une Vie ist eine Art Tragödie; Bel-Ami die Farce. Une Vie war mehr die Entlastung des vollen Dichterherzens, das innerlich erlebt hat. Aus Bel-Ami spricht der erfahrene Schriftsteller, der viel herumgekommen ist, mannigfache Schichten und Kreise kennen gelernt und an ihnen kühl beobachtet hat. Es sind vor allem die Kreise, die Maupassant schon während seiner Lehrzeit vom zwanzigsten bis dreißigsten Jahre nahegetreten sind, besonders aber in den Tagen seiner ausgiebig um sich greifenden Schriftsteller-Betätigung und der reißend einsetzenden Berühmtheit, zu Anfang der dreißiger Lebensjahre. Es ist die Schriftsteller-, die Künstler- und Journalistenwelt im Zusammenhang mit den Politikern und Finanzleuten, mit intriguierenden und sich amüsierenden Weibern, ein wenig auch im Zusammenhang mit allerlei zweifelhaften Elementen, halben Hochstaplern und dergleichen.

Bel-Ami ist der dichterische Niederschlag der in diesem Buche oft berührten, sehr früh vorhandenen, ungeheuer skeptischen Gedanken Maupassants über soziale Stufungen, über Verdienst und Lohn, über alles, was

Staat, Tradition, Respekt heißt, was in der Gesellschaft oben und was unten genannt wird. Du denkst — ist der Ideengang des Dichters — der Mann dort in der hohen und bevorzugten Stellung, der Minister oder dergleichen, muß ein selbstloser, das Gemeinwohl bedenkender Mann sein? Es kann ja sein. Ich aber sage dir: In der Mehrzahl der Fälle ist es ein gemeiner Streber, der im wesentlichen seinen Profit bedenkt, der seine Stellung mißbraucht, um, wenn nicht eigene materielle Interessen, so seinen persönlichen Machtkitzel zu befriedigen! Du denkst, der Millionär hier sei reich genug, um schmutzige Geschäfte zu verschmähen. Ich sage dir, jede Lücke des Gesetzes benutzt er, um zu erraffen; kein Trick, keine List und, wenn es not tut, keine Fälschung ist ihm zu klein, um das steuerzahlende Volk um Millionen zu prellen! Du denkst, diese hohe, unnahbare Dame sei erhaben über den Schatten eines Verdachtes. Ich sage dir, der erste bessere Abenteurer, der nicht auf den Kopf gefallen ist und als Mann seine Vorzüge besitzt, zieht ihrer ungeprüften Tugend das Laster über die Ohren. Du glaubst, nur große Leistungen, nur vortreffliche Eigenschaften gelangten im Wettstreit aller Fähigkeiten zur Führung und zum Ruhm. Ich sage dir: Oft stehen die größten Esel an der Spitze, sitzen die minderwertigsten Charaktere an der Krippe. Die Mittel, durch die sie vorwärtskamen, waren Skrupellosigkeit, rücksichtslose Gemeinheit. Oft nicht einmal das, sondern nur der Schein davon, irgend eine für den Augenblick blendende oder schreckende Eigenschaft, die ihre Mittelmäßigkeit

verschleierte. Kamen aber einmal wirklich befähigte Männer an das Ruder, so geschah es häufig keineswegs durch ihre besten Eigenschaften, nicht durch ihre Klugheit, Geschicklichkeit und Tatkraft, durch ein charmierendes Äußere, einen hübschen Esprit und dergleichen. . . .

Nach den verschiedensten Richtungen spielen diese und ähnliche Gedanken durch den Roman. Zuweilen in Formen, zu deren Verständnis die Kenntnis französischer Zustände gut ist; indessen immer ins menschlich Allgemein-Mögliche übertragbar. Der Finanzmann Walter, südfranzösischer Jude, macht seine schließliche beherrschende Stellung als Millionär und Manager durch die Fädelungen mit befreundeten Abgeordneten, sowie durch die gemeinsam mit ihnen inspirierte und unterhaltene Zeitung La Vie française. Anfangs ein Sensations- und Börsenblatt, wird es durch seine Beziehungen zu parlamentarischen und schließlich regierenden Kreisen, sowie durch seine geschickte Keckheit zu einem beachteten, nicht mehr zu vernachlässigenden Organ. Walter ist in seiner bloß geschäftlich denkenden, rein rechnerischen Veranlagung fein gezeichnet. Überaus charakteristisch ist für ihn der eine Zug, daß er, als sein Geschäftsführer einen großen Posten Zeitungspapierschulden bezahlt hat, er diesem, obwohl es durchaus nicht an Geld mangelt und die Rechnung völlig in Ordnung ist, Vorwürfe macht, unter Prägung des großen Wortes: „Man läßt die Schulden sich anhäufen, um sich zu vergleichen!" . . . Forestier, eine Stütze der Vie Française, ist ein mittelmäßiger Journalist, der den Abwegen seiner Frau, aus

21*

Rücksicht auf seine Stellung, zuhälterisch zusieht. Seine sprühenden, blitzenden, flammenden Artikel schreibt — seine Frau. Diese Frau selbst, ein scheinbar ätherisches Wesen, steckt voll Raffiniertheit und Energie, fingert überall hinein und schläft, mit wem sie will. Die Frau Walter, nicht jüdisch und stockkatholisch, ohne Fehl ihr ganzes Leben lang, läßt sich als alternde Vierzigerin von dem Phrasengirren des Hauptschwerenöters im Roman eingimpeln. Der in dem Werk auftretende Minister ist ein unfähiger Parvenu, durch Schaumschlägerei und zufällige Konstellation hochgekommen; ein Nichts, sobald seine Clique die Hand von ihm zieht ...

Aber wie in einem Brennpunkt schießen alle Strahlen der Maupassantschen Gesellschaftssatire in der Mittel- und Hauptgestalt zusammen, mit dem unübersetzbaren, zuerst von einem kleinen Mädchen gebrauchten, alsbald aber von allen Frauen und selbst den Männern nachgesprochenen Beinamen „Bel-Ami". In diesem Bauernsohn George Duroy aus Canteleu nahe Rouen, der sich am Ende des Romans zu einem Baron du Roy de Cantel sublimiert hat, führt sich die Pariser Gesellschaft selber ad absurdum. Er ist der schöne Junge, der ohne positive Eigenschaften, aber mit Witz, Gerissenheit und Kletterkunst begabt, die ganze Stufenleiter der Erfolge hochklimmt. Er ist durchaus nicht einfach, ein keineswegs unverwickelter Charakter. Diejenigen urteilen nach nur oberflächlicher Betrachtung, die ihn schlechtweg als Seichbold und Schönling hinstellen, der blendet und hohles Zeug schwatzt. Er ist überaus gerieben, vielseitig geweckt

und geschickt, von nüchternstem Urteil in der Abschätzung des ihm Günstigen oder ihm Abträglichen, zugleich von einer kurzen, sicheren, ungrüblerischen Entschlossenheit. Maupassant hat ihn nicht umsonst einen geborenen Normannen sein lassen, also jenem Volksschlag zugewiesen, dem er so oft aus genauester landsmännischer Anschauung die durchtriebensten Eigenschaften nachsagt. Bel-Amis eigentliche Begabung, sein Pfund, mit dem er wuchert, ist seine smarte Persönlichkeit. Es ist seine Geschmeidigkeit, gegebenenfalls seine Schroffheit und derbe Faust, seine fein geübte Kunst des Abwartens und dann des plötzlichen Zupackens, seine ungeheure Skrupellosigkeit und Unbedenklichkeit in der Wahl der Mittel, mit denen er sich den Männern aufzwingt, mit denen er selbst den schlauen Juden Walter hineinlegt. Es sind sein glänzendes Äußere, sein Charme als Mann, seine psychologische Anpassungsfähigkeit, die ihn im Verein mit den anderen Eigenschaften den Weibern unwiderstehlich werden lassen.

Das Letzte steht im Vordergrunde: Die Weiber. Man lebt in einer Gesellschaft, in der die Frauen, wenn nicht alles, so sehr vieles bedeuten. Sie sind es, durch die Bel-Ami letzten Endes seine Erfolge erzielt; darin gipfelt die Satire. Durch die ganze Geschichte wandelt, als eine Art Persönlichkeit für sich, der Schnurrbart von Bel-Ami, dieses Prachtstück, in dem er, wie Maupassant sagt, „eine unwiderstehliche Verführungskraft besaß“ . . . „Er“ — der Schnurrbart — „buschte sich auf der Oberlippe, kraus, wellig, hübsch, von einem rotgetönten Blond, mit blasseren Schattierungen in den gesträubten Spitzen.“ An fast

allen Hauptpunkten der Entwicklung, beinahe immer da, wo sein Träger eine weibliche Eroberung und damit zugleich einen Erfolg seiner Lebenslaufbahn zu verzeichnen hat, steht dieser Schnurrbart in seiner Herrlichkeit da. Er wird zum Symbol der Männlichkeit. Er wird zum Repräsentanten dessen, was an Bel-Ami für ein Weib anziehend und schätzenswert sein kann.

Schon zu Anfang tritt die Macht dieses George Duroy über die Weiber hervor, als sein Freund Forestier, den er zufällig trifft, ihn, den hungernden, stellungsuchenden, selbst zur Annahme eines Stallmeisterpostens bereiten, kleinen Eisenbahnbeamten, mit in die Folies-Bergère nimmt, das Spezialitäten- und Weiber-Etablissement eines der Haupt-Boulevards. Er gefällt den auf- und abwandelnden Kokotten. Und bedeutsam sagt der mit Pariser Verhältnissen vertraute Forestier: „Weißt du, daß du Erfolge bei den Frauen hast? Das mußt du ausnützen. Das kann dich weit bringen. . . . Durch sie kommt man schließlich noch am schnellsten zu etwas.“ Er hat es ihm nicht umsonst gesagt! Oder vielmehr: Bel-Ami weiß es selbst seit seinem ersten Auftreten in der Welt des Pariser Journalismus, in die Forestier ihn einführt. Bei den Weibern liegt sein Schlachtfeld. Alle sind sie für ihn zu haben, alle drängen sie sich ihm entgegen — sein „Schnurrbart“ hat es ihnen angetan. Von Frau von Marelle, der harmlosen und lüstevollen Bohemenatur, die trotz aller Zerwürfnisse immer wieder Geschmack an ihm findet, eilt er zu Madeleine Forestier, der Witwe seines Freundes, die freilich nur für eine Heirat zu haben

ist. Sie hilft ihm, wie einstmals ihrem ersten Mann, enorm vorwärts in seinem Metier als Zeitungsschreiber, schanzt ihm durch ihre Verbindungen wichtige Nachrichten zu, läßt ihn erst zur Entdeckung und Entwicklung aller in ihm schlummernden Liste und Ränke kommen. Die Ehe hindert ihn nicht im mindesten, seine alte Liebhaberei zu Frau von Marelle wieder aufzunehmen, zu schweigen von flüchtigen Abenteuern eines Tages oder einer Nacht. Nebenbei knüpft er mit Frau Walter, der Frau des vielfachen Millionärs und Hauptbesitzers der Vie française an, und als er bemerkt, daß ihre Tochter ein Faible für ihn hat, auch mit dieser.

Das ist der Hauptschlag. Schon durch seine Frau ist ihm infolge einer auf zweifelhaftem Grunde ruhenden Erbschaft, die er geschickt zu seinem Vorteil auszunutzen weiß, ein Vermögen von einer halben Million Franks zugefallen. Sobald er weiß, daß die jüngste Tochter Walters eine starke Neigung für ihn hegt, löst er mit einer erstaunlichen Geschicklichkeit die nur staatlich sanktionierten Bande, die ihn mit seiner Frau verbanden — er wußte längst, daß sie ihn, wie er sie, betrog! Frau Walter, in einer Art Raserei, widerstrebt natürlich der Verbindung ihrer Tochter mit ihrem ehemaligen Liebsten. Dieser aber entführt das junge Mädchen auf kurze Zeit und erzwingt so die Einwilligung des Vaters — die Mutter soll wohl schweigen!

Er ist am Ziel! Er wird der Leiter der inzwischen zum mächtigen Organ herangewachsenen Vie française, er verfügt über Geld. Er, der Sohn von kleinen Bauers-

leuten der Normandie, wird mit zu den Herrschenden von Paris gehören! Ein Bischof der römischen Kirche traut ihn unter feiernden Worten in der Madeleine mit einer der begehrtesten Töchter des Landes! Kein Hindernis für irgend ein mit irdischen Machtmitteln zu erreichendes Ziel steht mehr vor ihm . . .

In dieser Entwicklung liegt die eigentliche Satire des großangelegten und doch so konzis durchgeführten Gesellschaftsgemäldes. Alle Talente dieses gänzlich unheroischen Helden Maupassants wären mutmaßlich im Dunklen geblieben, wenn er nicht seine Vorzüge als Mann, wenn er nicht . . . seinen Schnurrbart gehabt hätte. Der Roman ist seiner Idee nach ein Gegenstück zu Zolas Nana. In Nana knechtet sich ganz Paris vor dem Unterrock. Der Roman zeichnet ein Mannesgeschlecht, das am Weibe verlumpt und zugrunde geht. Maupassant — in diesem Punkte weiter und wahrer — zeichnet umgekehrt auch das Weib als Sklavin seiner Leidenschaft. Er schafft in Bel-Ami den Mannestyp, der zwar auch der Weibes-Leidenschaft frönt, aber sie wegwirft, sobald sie ihn hindert. Man könnte sagen, Bel-Ami ist die männliche Nana. Wie ihr die Männerwelt, so haben sich ihm die Weiber verschrieben; er wird etwas, weil er sie zu ködern und zu gegebener Zeit ihnen den Fuß auf den Nacken zu setzen versteht.

Ein ungemein lebensvoll gezeichneter Typ des verhängnisvoll begabten Kerls, der über Leichen geht, steht in der Gestalt des Bel-Ami vor Augen. Maupassant hat sich wohl gehütet, vielmehr sein künstlerischer Blick ließ

es nicht zu, ein Scheusal zu zeichnen, eine Franz-Moor-Canaille, den berüchtigten Intriganten der alten Schule. Bel-Ami ist ein Mensch, wie sie zu hunderten um uns leben, nur schlauer, nur von der Natur mit glänzenderen Mitteln ausgestattet. Selbst, wenn er Taten begeht, die an und für sich als Gemeinheiten zu bezeichnen sind: Bei Lichte besehen, schrumpfen sie großenteils zu Gelegenheitssünden zusammen; er trieb den Strom des Schicksals nur so hinab. Wenn er nach einiger Zeit dahin gelangt, sich fast von seiner Geliebten ein wenig aushalten zu lassen, so lagen die Verhältnisse nicht anders. Er konnte das Geld schlechterdings nicht mehr aufbringen, das der Verkehr mit ihr beanspruchte. Woher nehmen, ohne zu stehlen? Wenn er Frau Walter, die späte Geliebte, schließlich sitzen läßt und rücksichtslos behandelt, so erleben wir die ganzen, schwer erträglichen Gewohnheiten dieser reiferen Dame mit, die einen Mann schließlich zur Verzweiflung zu bringen imstande sind, die ihn vor Langeweile und Widerwillen fast nötigen, brüsk zu werden. Und wenn Bel-Ami die Frauen nimmt, wie sie ihm ins Garn gehen — wer in der ganzen Umgebung ist denn besser? Vor allem: Welche von den Frauen — etwa außer Frau Walter — verdient schließlich anderes, als, selbst betrügend, betrogen zu werden?

Sogar ohne leichtere Gemütszüge ist dieser Bel-Ami nicht. Er hat im Anfang mancherlei Anwandlungen von Niedergeschlagenheit. Er fürchtet, daß es ihm nie gelingen werde, eine Stufe einzunehmen, auf der er mit Anstand stehen könne. Er denkt zuweilen sehr intensiv

an das Elend der Welt, zum Beispiel, als ihm die armselige Alte in der Kirche vor dem Rendezvous mit Frau Walter entgegentritt; seinen alten Eltern schickt er, sobald er es übrig hat, größere Summen Geldes (5000 und 50 000 Franks). Er macht sich sehr ernsthafte Gedanken über die Komödie dieser Welt, über das ganze Auf und Ab gesellschaftlicher Stufungen, Plänkeleien. Als anfänglicher Reporter hat er das alles besonders genau kennen gelernt, hat die Leute in ihrem intimen Leben, in ihren Alkovengeheimnissen belauscht. Gerade das ließ ihn, unterstützt durch sein angestammtes, robust-normannisches Gewissen, allmählich so unverfroren im Gebrauch der ihm zugefallenen Mittel werden.

Wenn ihn etwas entschuldigt, ihn moralisch menschlich-näher bringt, so ist es dies, daß er offensichtlich unter Beihilfe der „andern“ erst zu dem gewissen- und reuelosen Streber geworden ist, als der er dasteht. Er weiß, wie man hochkommt und wie man sich erhält — also zieht er seinen Schluß daraus, und mit denselben Mitteln, mit denen man ihn kujonierte, kujoniert er selbst. Nur virtuoser, nur technisch ausgebildeter; der Schüler ist der Meister geworden.

Es lebt etwas von dem Gefühl des seligen Parvenu in ihm, der endlich in der Lage ist, sich für all die Demütigungen, die er in früheren Tagen hat hinnehmen müssen, seine Sühne zu schaffen. Er nimmt gleichsam nachträglich die Revanche des geschuhriegelten und gedrückten „Unteren“ an den „Oberen“. Ein gewisser Hochmut, ein gesättigtes Rachegefühl schwellt ihm den

Busen. Er pfeift im Grunde auf alles, was sich „vornehm“, „alt“ und „überliefert“ dünkt und hat eine natürliche Sympathie für Schlauheit und Zähheit der Persönlichkeit, für alles, was geschickte Ausnützung gegebener Chancen heißt. Ganz wie er instinktiv der großen Courtisane zuzuwinken die Lust fühlt, die eines Tages in glänzender Equipage an ihm vorbeirollt. Er spürt auch in ihr das „Gewordene“: auch sie hat es geschafft wenn auch nur — sur les draps. Im Grunde hat ja auch er sich seine Stellung nur geschaffen . . . sur les draps.

Das Planvolle, das Zielbewußt-Unerschrockene ist es, was in gewissem Sinne bei diesem Bel-Ami anzieht. Es imponiert immer, wenn einer das ursprüngliche Talent zum Vorwärtsschreiten bekundet, das die natürliche Verachtung aller Dummheit und Engherzigkeit ringsum mit einschließt. Wenn, wie bei Bel-Ami, Charme und Grazie der Persönlichkeit, wenn Leichtbeweglichkeit und Gefälligkeit des Geistes sich mit einstellen, vermag gelegentlich der Inhalt des Strebens fast vergessen und schon das Streben um seiner selbst willen, als allgemeine Charakterenergie, geschätzt werden. . . . Bel-Ami ist der allgemeinen Formel nach sogar ein wenig der Vertreter derer, die hochwollen, die eines Tages auftauchen in einer großen Stadt, ohne einen Heller, ohne eine Verbindung, aber mit einem ganzen Bündel schwellender Hoffnungen, keimender Entwürfe, und mit dem felsenfesten Vertrauen, daß es gerade ihnen beschieden sein müsse, sich über dem Strudel zu erhalten, in den sie besinnungslos hineintaumeln.

Freilich, was er erreicht, ist ihm im Grunde genau so gleichgültig, als wie er es durchsetzt; sobald es nur überhaupt etwas Erreichenswertes ist. Er hat keine geliebte Sache, für die er sich in die Schanze schlägt, er hat keinen Gesichtspunkt, unter dem er sterben könnte. Er will sich, das ist alles; er will gelten und wichtig sein. Das unterscheidet sein Wollen von dem eines weiten und hohen Geistes, der zwar auch äußere Position und Geltung gelegentlich nicht verschmähen wird, sie aber gänzlich als Nebenerscheinungen auffaßt, die sich ungewollt einstellen und niemals in dem ursprünglichen Wollen mit eingeschlossen waren. Bel-Amis Streben ist Streberei. Freilich Streberei eines Burschen, der von Haus aus gewisse Führereigenschaften in sich trug und von dem deshalb nicht einzusehen ist, warum er nicht mindestens so gut sollte Minister sein können, wie andere Mittelmäßigkeiten, die sich mit Titeln und Ehren spreizen.

Vom 8. April bis 30. Mai 1885 ist das Werk im Gil Blas und unmittelbar darauf als Buch erschienen. Es erregte ein ungeheures Aufsehen. Drei Monate nach Erscheinen konnte der Verleger Havard dem Dichter schon die siebenunddreißigste Auflage von „diesem großen Taugenichts Bel-Ami" anzeigen. Das Ausland bewarb sich um Übersetzungen. In Kopenhagen erschien der Roman im Organ der Jungen und wurde wegen Unsittlichkeit verfolgt. Schon während des stückweisen Erscheinens im Gil Blas beschäftigte sich die Presse mit dem Roman. Man unterstellte vielfach, die gesamte Pariser Presse solle

hier bloßgestellt, die Pariser Journalisten als solche durchgehechelt werden. In einem aus Rom vom 1. Juni datierten, am 7. Juni im Gil Blas veröffentlichten und seitdem unbekannt gebliebenen Artikel verteidigt sich Maupassant gegen solche Vorwürfe. Er habe nie die gesamte zeitgenössische Presse zeichnen wollen. Er habe auf niemanden gezielt. Irgend ein zweifelhaftes Blatt habe er in der Vie française vornehmen wollen; daß es deren gebe, werde doch niemand leugnen wollen; deshalb bleibe der Rest unangetastet. Was Bel-Ami persönlich anbetrifft, so habe er einen wirklichen Journalisten mit ihm ja gar nicht treffen können, denn eben Journalist sei er nicht. Gerade als solcher habe er nur ein mittelmäßiges und allenfalls für das Tägliche ausreichendes Talent. Der Journalismus sei für ihn nur das Sprungbrett, sein wahres Mittel die Frauen. . . . „Er bedient sich der Presse, wie ein Dieb sich der Leiter bedient."

Dennoch hat man den Eindruck, daß gerade die Presse-Verhältnisse sehr bezeichnend erfaßt sind. Denkt man an den Roman als Ganzes zurück, so hat man die Empfindung, als sähe man ein großes Gewimmel geschäftiger Macher, von denen einer dem andern den Rang ablaufen, sich amüsieren und wichtig machen will, einen ungeheuren Cancan von Politikern, Journalisten und Financiers, von Geld erraffenden, Geld verpulvernden Managern und Weibern. . . . Paris in seinem Sumpfe, Paris auch in seinem Glanze steigt vor dem Leser empor, Paris, wie es Maupassant selbst als Poet, als Beamter

und Journalist hat hassen und hat lieben lernen. Paris, wie es jeder einmal gesehen hat, mag er später auch noch so ernst und gewichtig urteilen — Maupassant selbst ist allmählich einer der nüchternsten Betrachter der großen Stadt geworden. Paris, wie es von der Jugend und selbst der schon etwas reiferen Mannheit noch gesehen wird, sobald sie hinabtaucht in sein Leben und Organe für Lust und Leichtsinn, für ungrüblerisches Erfassen des Augenblickes besitzt. Paris als Feld der Daseinsfreude, der geistig-sinnlichen, der rauschenden und berauschenden Wonnen; das Paris der leichten und netten Weiber, der angenehmen Bekanntschaften, der lieben Taugenichtse; Paris als Wirkungsboden von Menschen, denen Illusionen noch nicht gestorben sind, die heiter, licht und frei, mit aufgeregter, murmelnder Geschäftigkeit, wie die Stadt selbst zur Zeit der Dämmerung, wenn sich Millionen Lichter in ihr entzünden, in den Traum des künftigen Lebens blicken. Kaum ein anderer Roman hat das Wesen der großen Stadt so lockend zugleich und so sarkastisch hinzubannen vermocht.

Mont-Oriol

Innerhalb der dichterischen Entwicklung Maupassants, soweit die Romanreihe sie erkennen läßt, steht Mont-Oriol genau in der Mitte. Die beiden ersten großen Werke, Une Vie und Bel-Ami, wurzelten ganz in der Schichten-Schilderung, in der weit ausladenden Charak-

teristik ganzer Zustände, ganzer Sippen und Kreise - unbeschadet des verbindenden dichterischen Gedankens, der sie dennoch als knappe Teile eines Ganzen zusammenhielt. Auch Mont-Oriol besitzt noch diese breite Grundlage umfassender Sitten-, Zustands- und Gesellschaftsschilderung; aber je länger, desto bestimmter hebt sich aus dem Ganzen e i n bestimmter Seelenkonflikt heraus, ein Ringen zweier Seelen mit und gegen einander. Mont-Oriol steht damit am Anfang einer neuen Romanreihe, die Maupassant nun nicht mehr verläßt. Denn die folgenden großen Werke, Pierre et Jean, Fort comme la mort und Notre Coeur — unzweifelhaft auch die nicht mehr vollendeten Entwürfe L'Ame étrangère und L'Angélus — haben nur noch Seelendramen zum wesentlichen Gegenstande; die Milieu-Schilderung, wenn auch durchaus nicht verschwunden, schiebt sich doch ganz anders, als früher in den Hintergrund. Mont-Oriol ist somit der Ausläufer der einen und der Anlauf zur zweiten Romanreihe.

Noch in einem Punkte ist das Werk ein Austönen der ersten Erzählungsperiode Maupassants. Vielfach klang in Une Vie die Gesellschaftssatire an; in Bel-Ami durchtränkte sie jede Zeile. Auch in Mont-Oriol beansprucht sie großen Raum, vor allem in der Ärzte- und Patienten-Schilderung, aber auch in der Darstellung des gesamten Erwerbs- und Gründerlebens. Maupassant hat sich in den drei letzten Romanen nur noch vereinzelte satirische Streiflichter auf das Gesellschaftstreiben um ihn her gestattet. Er litt später schon selbst zu sehr unter seiner

Umgebung, um sie noch, wie einst, in der Zeit der kraftvollen Geringschätzung, im Hohlspiegel betrachten zu können.

Das Bäder- und Ärzte-Wesen, speziell auf dem Boden der Auvergne, reizte Maupassant in Mont-Oriol. Er hatte es in der Bekämpfung seiner eigenen nervösen und sonstigen Leiden genugsam kennen gelernt. Er hatte im besonderen die Bäder der Auvergne (Châtel-Guyon) schon wegen der Erscheinungen seiner Krankheit am Magen und an den Augen aufgesucht. Ein Brief an Frau Lecomte du Nouy vom Mai 1884 bestätigt das. Früh finden sich Anzeichen, daß Teile des Romans ihn intensiver beschäftigen. Bereits am 17. Juli 1883 veröffentlicht er im Gil Blas unter einer Serie von Artikeln Petits Voyages eine „kleine Reise" En Auvergne, gelegentlich derer er sich über die Heilkraft der Bäder und über ärztliche Behandlung lustig macht. In einem zweiten Artikel des Gaulois vom 11. Mai 1884, Malades et médecins tritt der Spott über die Ärzte noch stärker hervor. Er erzählt köstliche Anekdoten, ganz im Stile derer, die in dem Romane stehen. Zugleich aber gibt er wundervolle Landschaftsschilderungen und selbst so spezielle Bemerkungen, wie die, daß die Luft des Landes den Beigeschmack von Vanille habe, infolge der vielen Kühe, die es beherberge: Dinge, die sich genau so in Mont-Oriol wiederfinden. Indessen erst das Jahr 1886 sieht den Roman ernstlich in Angriff nehmen und vollenden. Am

2. März 1886 schreibt der Dichter an Frau Lecomte du Nouy von Antibes aus: „Ich schreibe eine Geschichte voll verstiegener Leidenschaft, sehr frisch und sehr poetisch.“ Im August desselben Jahres spricht er, von Châtel-Guyon aus, der Mutter über das Werk. „Ich tue nichts, als ganz sachte an meinem Roman arbeiten. Es wird eine ziemlich kurze und sehr schlichte Geschichte in dieser großen, ruhigen Landschaft; mit Bel-Ami wird es kaum eine Ähnlichkeit haben.“ Die folgenden Monate — in denen gleichzeitig zahlreiche Aufsätze und Novellen erscheinen, unter anderem (26. Oktober) Le Horla! — förderten das Werk ungemein. Bereits vom 23. Dezember desselben Jahres ab erschien der Roman im Gil Blas.

Schon mehrmals war darauf hinzuweisen, wie ungeheuer skeptisch Maupassant, gleich anderen bedeutenden Männern, über medizinische Wissenschaft dachte, insbesondere über innere Medizin, die nach seiner Empfindung kaum den Anfang gemacht hatte, eine Wissenschaft zu sein. In Mont-Oriol kommt das ex cathedra zum Ausdruck. Maupassant hat freilich auch höchst verehrungswürdige Arzt-Typen geschaffen. An erster Stelle wäre der geniale Arzt des Fragmentes L'Angélus zu nennen, ein Mann, voll Kenntnis, voll Liebe und tiefsten, ehrlichsten Eindringens in menschliche Psycho- und Physiologie. Im großen und ganzen aber war Maupassant voll Animosität gegen die Ärzte; und in Mont-

Oriol sieht er fast nur die Lächerlichkeit, Kleinlichkeit und Scharlatanerie des Gewerbes. Er zeigt den Arzt in seiner materiellen Gebundenheit. Er zeigt ihn in einem bestimmten, von gewissen mineralischen Quellen abhängigen Bade, als den Sklaven eben dieser Umgebung, die ihn erhält und ernährt. Die medizinische Wissenschaft, die heilenden Wasser, die Regimes und Systeme sind schließlich nicht mehr um der Kranken willen da, sondern diese um jener willen: Gesunde durch meine Gymnastik, durch meine Massage, durch meine Alkalien, Mineralien — oder du gehst mich nichts an. In einem großen, satirischen Gemälde, voll humoristischer Einzelzüge zieht das Brimborium der Pfuscherei am Leser vorüber, das geheimnisvoll tuende Augurentum, die augenverdrehende Wichtigmacherei, die Jagd nach den Klienten. Und auf der anderen Seite die Leichtgläubigkeit, der Aberglaube der Kranken, um deren Fell es geht, die in ihrer Sehnsucht nach Heilung sich an einen Strohhalm klammern!

Was Maupassant an zweiter Stelle in dem Romane reizte, ist das Unternehmertum des Juden Andermatt. Wie sehr Maupassant ein Mann des praktischen Blickes, der umsichtigen Beurteilung des wirklichen Lebens war, zeigt sich in dieser Gestalt, in der er sozusagen seinen geschäftlichen Tatendrang dichterisch auslebte. Es ist bewunderungswürdig, wie er die feinen Fädelungen Andermatts verfolgt, wie er seine geschickten Schachzüge aufdeckt, wie er ihn in seinem kaufmännischen Feldherrentum charakterisiert, das gelegentlich das Kleine

groß fahren läßt, um es an anderer Stelle aufs peinlichste in den Kreis seiner Berechnungen zu ziehen. In Bel-Ami waren in dem gleichfalls israelitischen Walter bereits verwandte Züge skizziert worden. Aber nur leicht. In Andermatt, der eine große Bäderstadt schaffen will, steht erst die ganze Gestalt des rücksichtslosen Unternehmers da. Auch Satire läuft mit unter. Nicht wenig Manipulationen sollen offenkundig auf das Augenverblenden des Publikums hinweisen, darauf, „wie es gemacht wird". Andermatt scheut sogar vor der Ausnutzung eines mindestens zur Hälfte geahnten Betruges (des simulierenden Lahmen) nicht zurück. Im großen und ganzen aber ist er der große Geschäftsmann, in dessen Kopf es surrt von weit ausgreifenden Ideen, der gestalten will, schaffen, Neues und Nützliches aus dem Boden stampfen. Das, was er plant und bietet, ist gut. Aber in der Wahl der Mittel, es zur Geltung zu bringen, plagen ihn keine Bedenken. Er ist, wenn auch noch mit einem Stich ins Hausierermäßige, der produktive Kaufmann, der alles erweckt und zum Leben ruft, der scheinbar nichts selbst angreift, aber der eigentliche Organisator wirr durcheinanderwirbelnder Faktoren wird, die ohne ihn sofort auseinanderstieben. Andermatt ist auch der Mann, der alles nicht bloß des schnöden Gewinnes, des stumpfsinnigen Mammons wegen tut. Er handelt aus dem Kitzel des Machtgefühls heraus. Mit Bewußtsein verkündet er, daß, was die alte Politik mit Kriegen und ihren endlosen Kabinettsklüngeleien machte, in der Gegenwart durch Geld bewirkt wird. Mit

Geld werden heute Hauptschlachten geschlagen; Geld ist nur der Repräsentant von Streitkräften!

Ein wundervoller Reichtum der Gestaltung spielt um das alles. Die Schilderung der Landschaft und des Zuständlichen empfindet man freilich hier und da als zu weit ausgesponnen, als mit allzu großer Verliebtheit verweilend. Schier verschwenderisch aber ist die Fülle der Persönlichkeiten, ihrer Beziehungen und Gegensätze untereinander, von den verschiedenen Ärztetypen bis zu den Badegästen und der eingeborenen Bevölkerung, in der sich der Bauer Oriol, der Mitbesitzer des Bades, mit samt seinem Bauer gebliebenen Sohn so charakteristisch herausheben. Soziologisch interessant ist es zu sehen, wie die beiden schon völlig städtisch erzogenen Töchter des Bauern Oriol rein vermöge der Macht des väterlichen Geldes ihrer ursprünglichen Schicht entwachsen und durch Heirat in die Pariser Lebewelt eingehen.

Freilich die Perle aller Gestalten ist der Schwager des Juden Andermatt: Gontran, Graf von Ravenel. Eine Figur, so voll wurstiger Skeptik und blühenden Leichtsinns — in seinem Esprit, seinem schlagkräftigen Humor, seiner beweglichen Grazie, jedem Hasse gänzlich unerreichbar — ist Maupassant kaum ein zweites Mal gelungen. Er glaubt geradezu von Geburt auf an nichts. Er ist ein Pariser Junge, feind jeder Anstrengung, freund jedem Lebensgenusse, der keine Unannehmlichkeiten nach sich zieht, von einer völlig reuelosen Unschuld der Sitten. Eine Niedertracht, die er begeht, sie steht ihm wenigstens noch. Er hat selbstverständlich gewisse

Gewohnheiten der „Klasse", die er unter allen Umständen aufrecht erhält. Er würde eher eine Gemeinheit begehen, als bestimmte Linien des „Gentleman von Geburt" verlassen. Dennoch steht er im Grunde über allem, ist über alles hinweg, nimmt im wesentlichen kaum etwas auf der Erde wichtig.

Auf solchem halbsatirischem Hintergrunde spielt sich das Drama zweier Seelen ab: der Christiane Andermatt, der Frau des Unternehmers, Tochter des Marquis von Ravenel, und Paul Bretignys, eines Freundes ihres Bruders. Wir sind beiden schon an anderen Stellen dieses Buches begegnet: Er ist ein leidenschaftlicher, ungestümer Charakter, besonders heftig unter dem Eindrucke der jeweiligen Gegenwart stehend, jäh auflodernd, schnell einer neuen Eingebung gehorchend, immer in dem Glauben, dieses Mal sei es für ewig. . . . Sie gehört mehr zu den feinen, stillen Dulderseelen, innerlich unendlich vornehm, allem Niedrigen instinktiv abgewandt. Sie ist sogar von einer gewissen Sorglosigkeit, ist ursprünglich schwer aus einer Art Gleichmut zu erwecken, der von Natur alles Störende von sich weist. Ist sie aber einmal geweckt, so behält sie ihre Eindrücke und ihr Gefühl für ein Leben.

Beide Menschen führt nach kurzer Zeit die Leidenschaft zu einander: seinerseits ein stürmendes, schwärmendes, anbetendes Begehren; ihrerseits eine große, hohe, das Letzte von ihr dahinnehmende Liebe. . . . Ein Kind wird der äußere Ausdruck der Einigung beider Menschen. . . . Es ist eine feine, nebenherlaufende Ironie

des Dichters, die er auch in L'héritage hervorscheinen läßt, daß dasjenige, was durch ärztliche Kunst, was speziell in Mont-Oriol durch die Heilkraft der Quellen herbeigeführt werden soll, nämlich die Beseitigung der Sterilität der jungen Frau — auf die altbewährte Weise erreicht wird, durch einen geliebten Mann.

Gerade dieses Kind aber, oder die Zeit seiner Erwartung, wird der Anlaß zum Bruch der beiden Menschen, die sich liebten. Maupassant hat häufig das Hineinspielen des Äußerlichen in die besten und heiligsten Empfindungen dargestellt. Nicht selten vernichtet bei ihm irgend etwas Dummes, Banales, Geschmackloses ein ganzes Gebäude liebender Phantasie, schwärmenden Traumes. Er sah sie überall an ihrer mörderischen Arbeit, die Desillusionierungsfähigkeit der Wirklichkeit, ihre heimtückische Macht, die von irgend etwas bezauberten Augen plötzlich glanzlos und ernüchtert auf die Umgebung schauen zu lassen. Auch in der Liebe dieser beiden Menschen geht sie ihren Zerstörungsweg, von dem Manne ihren Ausgang nehmend. Er ist der sensible Ich-Genießer, wie wir ihn an anderer Stelle geschildert haben, der Mann des heftig und unwiderstehlich, aber dafür auch allzu kurzlebig zu beeinflussenden Temperaments. Als das Groteske der Schwangerschaft ihm in der Geliebten entgegentritt, diese Abirrung von der jungfräulichen Form des Weibes, diese Wandlung des ursprünglichen Ideals der Liebe zum Ideal der Fortpflanzung, der Mutterschaft, fühlt er sich in seiner Leidenschaft tief abgekühlt. Er ist „vom Stamme der Lieb-

haber und nicht der Väter". Während sie, die Frau, den Geliebten nur noch mehr liebt in ihrem Stande der Schwangerschaft, ihn gleichsam ein zweites Mal zu besitzen glaubt in dem, was ihr Leib umschließt, findet Er jedes Wort, jede Gebärde der Liebe in ihrem Zustande nur barock, nur abgeschmackt und kehrt sich, ohne daß er's will, noch hindern kann, einer neuen „jungfräulichen Form" zu, einem jungen Mädchen, das später seine Frau wird.

In anderem Zusammenhange haben wir den in weiterem Sinne kleinlich zu nennenden Standpunkt Paul Bretignys zu kennzeichnen versucht. Für Christiane Andermatt bedeutet dieser Ausgang den Zusammenbruch ihrer Hoffnungen, ihrer Lebensfreude und ihres Lebensglaubens. Sie gehört zu denen, die einmal das Absolute im Dasein zu finden glauben und nach dessen Entschleierung sich nicht mehr durch Teilzahlungen für den zerstörten Traum von einstmals abfinden lassen. Das beweist der Ausgang des Romans untrüglich. Groß, einfach und menschlich, nimmt sie von dem einst Geliebten Abschied. „Ich bete für Ihr Güick!" Und sie verhüllt ihm den Anblick ihres . . ., seines Kindes.

Es ist vielleicht die tiefste und innerlich die reinste, weil zugleich die geistig bedeutendste Frauengestalt, die Maupassant geschaffen hat. Vieles von seinem Frauen-„Ideal" nach seiten des Gemütes, vieles von dem, was er an einer zu sich emporziehenden, hohen und vornehmen Frau liebte, liegt in ihr ausgedrückt. Rein äußerlich zeugt dafür auch die Antwort, die Maupassant einem

Bekannten bald nach Erscheinen des Buches gab. „Bah“, sagte der Bekannte skeptisch, „Frau Andermatt wird es machen, wie die anderen: Nach der Hochzeit nimmt sie ihren Bretigny zurück.“ Maupassant war sichtlich erregt und sagte: „Nein, d i e ist nicht wie die anderen! Dafür stehe ich Ihnen. Ich merke, Sie haben sie nicht ‚gesehen‘!“

Pierre et Jean

Am unabhängigsten von des Dichters persönlichem Leben scheint Pierre et Jean dazustehen, wiewohl als Grundlage für die leidenschaftlichen Auseinandersetzungen zwischen dem tiefverletzten Sohne und der schuldigen Mutter des Romans die tiefe Pietät vorauszusetzen ist, die Maupassant seiner eigenen Mutter entgegenbrachte. Sie gab das eigentliche Ethos, den moralischen Nerv für die Familientragödie ab. Den bestimmten Ausgangspunkt soll der Roman, der im Januar 1888 als Buch bei Ollendorf erschien, von einer ganz ähnlichen Begebenheit in Maupassants Bekanntenkreise genommen haben. Indessen stammt schon aus dem Jahre 1883 eine im Motiv nahe verwandte Skizze L'attente, in der ein Sohn seine mit ihrem Geliebten betroffene Mutter auf immer verläßt.

Ein Stück der Hamlet-Tragödie ist es, das hier in gänzlich modernen Verhältnissen Gestalt gewinnt. Ein Sohn steht gegen seine Mutter auf, die sich gegen die

Gattentreue vergangen hat. Wie im Hamlet steigt aller Zwiespalt urplötzlich aus der Vergangenheit herauf. Gleich einem plötzlichen Geschwür, schwärt alles in kürzester Zeit empor und birst auseinander.

Ein wohlhabender Pariser Junggeselle hat Jean, dem jüngeren Sohn einer ihm lange befreundet gewesenen, seit Jahren aber nach Le Havre übergesiedelten Familie sein gesamtes Vermögen vermacht. Das ist die nackte Tatsache, die vorliegt. Weder der so bedachte Sohn, ein angehender Advokat, noch der Vater, ein ehemaliger Bijouteriewarenhändler, noch — scheinbar — die Mutter denken sich bei diesem ihrem Jüngsten zugefallenen, unverhofften Glück nur das Geringste. Desto mehr brütet der zweite und ältere Sohn Pierre, ein angehender Arzt, über dem Ereignis. Zunächst ist es nur ein dumpfes Unbehagen, das ihn erfüllt; er schreibt es beschämt der Eifersucht, dem Neide zu. Aber bald fallen in die allgemeine Stimmung Eindrücke von außen. Ein alter, polnischer Apotheker, dem er die Geschichte der Erbschaft mitteilt, läßt das Wort fallen: „Das wird keinen guten Eindruck machen." Und einer Kellnerin in der Kneipe, der er in seiner dunkel nach Mitteilung verlangenden Grämlichkeit gleichfalls seines Bruders Glück erzählt, macht den dreisten Witz: „Kein Wunder, daß er dir so wenig ähnlich sieht!" —

Er entrüstet sich. Und doch muß er begreifen, daß man den Leuten angesichts jener seltsamen Erbschaft schlimme Gedanken nicht allzusehr verargen kann. Schlimmer als alles aber: Er selbst kann sich, je länger

desto weniger, ähnlicher unbestimmter Zweifel erwehren. Nebenmomente kommen hinzu, die ihn verärgern, ihn gegen seine Familie bitterer stimmen und ihn in seiner ganzen Auffassungsweise einer schwärzeren Beurteilung aller Verhältnisse geneigter machen. Sein „besitzender“ Bruder erscheint plötzlich überall im Vordergrunde; er nimmt ihm eine Wohnung, für die er selbst sich schon begeisterte, unwissend vor der Nase weg; eine wohlhabende und hübsche junge Witwe, die mit seinen Eltern verkehrt, gibt seinem Bruder Jean nicht ganz undeutlich eine gewisse Bevorzugung zu verstehen.

Der Grübelnde wird seinen Verdacht nicht mehr los. Und er beginnt planmäßig die ganze Vergangenheit durchzusieben. Warum dachte der Erblasser nicht auch an ihn, an Pierre? Er war es doch, den jener zuerst kannte! Den jener, seinem äußeren Benehmen nach zu urteilen, ebenso sehr liebte, wie Jean! Warum also diesem alles und ihm, Pierre, nichts? . . . Der Verstorbene war angeblich mit seinen Eltern „befreundet“ gewesen. Mit wem? Er, der vornehme und gebildete Mann, als den Pierre ihn noch gekannt hatte, mit seinem Vater, diesem unzweifelhaft braven, aber unsagbar platten und gewöhnlichen kleinen Bijouteriewarenhändler? Unmöglich! War es nicht klar, daß nur die Frau, seine einstmals schöne, warmherzige, poetisch veranlagte Mutter, für jenen der Anziehungspunkt in der Familie gewesen sein konnte? — Weiter: Jean war hochblond; er, Pierre, tiefschwarz. Wie sah der Verstorbene aus? Pierre erinnert sich seiner zu Anfang nur als eines älte-

ren, ergrauten Mannes. Aber plötzlich steigt aus der Jugendzeit ein Bild vor ihm auf, ein farbiges Miniaturbild des Verstorbenen, das auf dem Kamin, neben der Uhr, stand. Wo war das geblieben? ... Warum war es fort? Und Pierre erinnert sich auf einmal, daß es blond war, blond, wie Jean! War es nicht vielleicht erst fortgenommen, als eine Ähnlichkeit sichtbarer und sichtbarer wurde?

Pierre fragt plötzlich seine Mutter nach dem Bilde; er glaubt eine gewisse Erregung an ihr zu bemerken, da sie antwortet. Und ein paar Tage später weiß er, daß sie die Unwahrheit sagte, als sie vorgab, sich des Bildes nur dunkel zu entsinnen; denn der Vater erwähnt zufällig, daß sie es noch vor ein paar Tagen in der Hand hatte. Wenn sie in einer an sich so harmlosen Sache „log", mußte es nicht einen wenig harmlosen Grund haben?

Dieses einfache Faktum vom verschwundenen und nur zögernd wieder hervorgesuchten Bilde wird zum ausschlaggebenden Moment, das die Vergangenheit enthüllt. Denn mehr als alle Indizien, beweist fortan das Benehmen der Mutter, daß Pierres furchtbare Ahnungen begründet sind. Sie fühlt den Argwohn des Sohnes auf sich ruhen; und Schuldbewußtsein, Eingeständnis ihres einstigen Fehls ist fortan jede Miene, jedes Wort der armen, gequälten und geängstigten Frau.

Es drängt zur Katastrophe. Pierre, der die Mutter einstmals über alles liebte und sie jetzt nicht mehr lieben kann, da sie ihm das Heiligste abhanden kommen

ließ, „diese schrankenlose und fromme Ehrfurcht vor der Reinheit der Mutter, deren das Kinderherz bedarf" — Pierre kann eine Entladung nicht mehr hindern. Nicht zwischen ihm und der Mutter kommt es dazu — mit wunderbarem Takt hat Maupassant diese direkte und brutale Verhandlung vermieden. Nur zwischen den beiden Söhnen erfolgt die Auseinandersetzung auf Grund der gesamten Feindseligkeit der letzten Zeit; die Mutter ist im Nebenzimmer unsichtbare Zeugin. Indessen zwischen ihr und dem anderen Sohne, dem Sprossen jenes Verstorbenen, findet alsdann das Bekenntnis der alten Frau zu ihrer „Schuld" von einstmals in den rührendsten, ergreifendsten Tönen statt. Ja, jener Mann, jener Erblasser, war ihr Geliebter; er war der Vater Jeans; er war ihr Mann vor Gott! Ihn allein liebte sie. Er war der einzige Strahl von Glück, der in ihr Leben fiel!

Mutter und „Bastard"-Sohn schließen einen stillen Bund — für Pierre aber ist unter dem Gewicht seines fürchterlichen Wissens kein Raum mehr im elterlichen Hause. Er geht von dannen, zunächst als Arzt auf einem transatlantischen Dampfer. Indes man ahnt, daß es für immer ist. Zwischen diesem Sohn und dieser Mutter hat sich eine nicht mehr zu übersteigende Scheidewand aufgerichtet. Als der Dampfer, kleiner und kleiner werdend, in den Ozean hinauszieht, scheint es der zurückbleibenden Mutter, „als ob die Hälfte ihres Herzens mit ihm davongehe. . . . Ihr schien auch, als sei ihr Leben zu Ende und als würde sie nie mehr ihr Kind wiedersehen!" . . .

Rein als Kunstwerk betrachtet, ist Pierre et Jean vielleicht das Meisterhafteste, was Maupassant geschrieben. So königlich ist die Beherrschung der Form, die Disziplin im Gefüge und Aufbau des Ganzen, die Diskretion und Unentrinnbarkeit der Motive. Maupassant hat Ähnliches empfunden. Er meinte selbst, das Buch sei mehr für Kenner, als für das große Publikum. Nach Vollendung des im Frühjahr 1887 begonnenen Romans, schrieb er, November desselben Jahres, an seine Mutter: „Pierre et Jean wird einen literarischen, aber keinen Kauf-Erfolg haben. Ich bin überzeugt, das Buch ist gut, ich habe es Dir immer geschrieben; aber es ist grausam: das hindert den Absatz.“ — Indessen der Dichter stand schon so hoch in der allgemeinen Schätzung, daß auf die Dauer nicht einmal der Absatz mehr zu leiden hatte.

Fort comme la mort

Liebe und Tod sind zwei Pole Maupassantscher Dichtung. Kaum etwas ist für seine Kunst so bezeichnend, als dieses Zusammenspannen, als dieses Allgegenwärtigsein beider, scheinbar in entgegengesetztem Sinne wirkenden Mächte des Daseins. Kaum einer hat immer und immer wieder, gleich ihm, die Liebe gesungen, wenn auch schmerzlich und zerrissen, so doch als fast einziges, das wenigstens zeitweilig über das Leben hinauszutragen imstande sei. Und zugleich hat kaum einer, wie er, unablässig den Tod vor Augen gehabt, den Zerstörer all des Lebens, das die

Schöpferin Liebe gebiert. Unzählig sind die Stellen in seinen Werken, die ihn hinter allem das Sterben wittern lassen: In Runzeln und weißen Haaren, in jeder Müdigkeit und jedem Blätterfall. Ihn selbst schmerzte sein Älterwerden, fast wie die Gräfin im vorliegenden Roman. „In diesem Augenblick," schreibt er brieflich während der Arbeit an Fort comme la mort, „habe ich ihre (der Gräfin) Beklemmungen; ich betrachte trostlos meine weißen Haare, meine Falten, die verschrumpfte Haut meiner Wangen, den ganzen Wesensverfall, der überall zutage tritt."

Beide Mächte, Liebe und Tod, sind in Fort comme la mort, das in der Revue Illustrée vom 15. Februar bis 15. Mai 1889 erschien, zu einem großen psychologischen Gemälde vereinigt. Das, was „stark wie der Tod" ist, ist die Liebe, die Liebesfähigkeit des Malers Olivier Bertin, die ihn tatsächlich in den Tod treibt; was aber dem Ausleben dieser Liebe in den Weg tritt, ist die Miniertätigkeit des Todes, das Alter und die ganze Verbrauchtheit, die seine gehorsamste Dienerin, die Zeit, über Leib und Seele breitet.

Den berühmten, modernen, modischen Maler hat einst eine leidenschaftliche Liebe mit der Gräfin Guilleroy verbunden. Eine tiefe Neigung ist immer geblieben, eine liebende Freundschaft, voll von Rücksichten und von Güte. Als beide in reiferem Alter angelangt sind, tritt die etwa achtzehnjährige Tochter der Gräfin, die bis dahin, halb

verborgen, vorzugsweise auf dem Gute des Grafen, ihres Vaters, gelebt hat, auf den Plan. Und der Maler, der sie seit Jahren nicht gesehen, erlebt an ihr zum zweiten Male seine Liebe von einstmals, seine Liebe zu der Mutter, als sie jung war, wie jetzt die Tochter. Nur, daß diese neue Liebe geheim bleiben muß vor derjenigen, der sie gilt. Nur, daß diese Liebe desto heftiger um sich greift, weil sie im stillen wirkt und weil sie von einem Herzen empfunden wird, das, tiefer als einstmals, viel dankbarer für das geworden ist, was ein anderes Herz zu schenken hat. Ein furchtbares Sich-Zersehnen wird diese Liebe, der die Erfüllung fehlen muß, ein Selbst-Zerfleischen der Seele.

Die Gräfin sieht dem Kampfe des Mannes, den sie gerade jetzt, da sie seine Leidenschaft zu ihrem eigenen Fleisch und Blut bemerkt, mit neuer, von der Eifersucht gestachelter Liebe liebt, machtlos zu. Sie kann nichts hindern. Gerade, daß sie ihm ihren Argwohn ausspricht, daß sie dem Geliebten sein Eingeständnis abfragen will, treibt ihn tiefer in die Leidenschaft hinein. Und eines Tages leugnet er nicht einmal mehr. Ja! Er liebt ihre Tochter. Er liebt sie fast mehr, als einst die Mutter. Denn damals war er zu jung. „Das Leben war zu hold. Bis zur Verzweiflung liebt man nur, wenn man alt ist." — — „Ist," fragt die Gräfin, „was du ihr gegenüber empfindest, ähnlich dem, was du vor mir fühltest?" Und mit letzter Offenheit antwortet er: „Ja und nein! Und doch ist es fast dasselbe. Ich habe dich geliebt, wie nur je eine Frau geliebt werden kann. S i e liebe ich wie dich;

denn sie ist ja du. Aber diese Liebe ist etwas Unbezwingliches geworden, etwas Zerstörerisches, etwas, das stärker ist als der Tod. Ich bin ihr verfallen, wie ein brennendes Haus dem Feuer."

Er ist fertig mit dem Leben. Als verstärkendes Moment tritt hinzu, daß die künstlerische Jugend ihn auch als Maler zu den Alten zu werfen beginnt, zu den Abgetanen. Nach der letzten Auseinandersetzung mit der Gräfin wankt er gebrochen aus deren Hause. In seiner furchtbaren Zerfallenheit, unter dem Druck seiner gänzlichen inneren Verödung, — ob halb bewußt, ob unbewußt, bleibt ungewiß — gerät er unter einen Omnibus. Er stirbt noch in der Nacht; angesichts der Gräfin, die noch in letzter Stunde hat an sein Lager eilen können.

Es ist kein Zufall, dieses Ende; kein Zufall, der ein Menschenleben an irgend einem Punkte ohne Sinn und Verstand abhackt. Ob ein Wille den armen, zerschlagenen Körper des Malers an jenem Tage unter das zermalmende Gefährt trieb oder nicht — dieses Ende lag im Sinne seines Schicksalsvollzuges, im Sinne seiner scheidenden Lebensgeister. Der „Zufall" vollstreckte nur, was dem Wesen nach schon vorlag: — dies Dasein war ausgelebt. Nach außen ein brutales Faktum; in Wahrheit einer jener Eingriffe in unser Leben, die wie in geheimem Einverständnisse mit unserem Innersten zu stehen scheinen.

Prachtvoll ist es, wie die beiden Menschen, die so furchtbar leiden: der Maler an seiner unüberwindlichen Liebe; die Gräfin an eben dieser Liebe, insofern sie ihr

das Herz desjenigen nimmt, dem sie selbst gehört — wie diese Menschen sich ohne das leiseste Wort des Vorwurfs gegenüber stehen! Beide wissen, es kann nicht anders sein. Die Gräfin steht vor dem Geliebten, wie der gute Arzt vor dem Patienten.

Die junge Komtesse erfährt nichts. Ganz dunkel, mit dem geheimen Instinkt der Frauen, ahnt sie ein wenig von dem Drama, das sich in der Seele ihres „väterlichen Freundes" abspielt. Aber sie hat genug mit ihrer Jugend zu schaffen, mit ihrem Verlobten, mit ihrer Zukunft! . . .

In dem ganzen Vorgang aber, in dieser Liebe, die sich trotz Altersunterschiedes von der Mutter auf die Tochter fortpflanzt, liegt etwas von der Unvergänglichkeit der heimlichen Lebensmächte, von der Dauer dessen, was die Welt im Innersten zusammenhält. Über den Bestand des Individuums hinaus wirkt diese Liebe, sowohl über den Bestand des eigenen Ichs, wie desjenigen, an welches die Liebe sich geheftet hat. Das Gefühl als Weltmacht stirbt nicht. Geht selbst der einzelne zugrunde: In dem Morgen ersteht das Gestern, und entschwundene Geschlechter reichen den heraufziehenden die Hand.

Notre Coeur

Enger noch, als andere Romane, scheint Notre Coeur mit dem persönlichen Leben Maupassants verwoben zu sein. Versichert wird das „Selbsterlebte" geradeswegs

von Frau Lecomte du Nouy, die es wissen konnte. Andere Überlieferungen, die auch an anderer Stelle berührt werden, weisen auf eine vornehme, verheiratete Jüdin als das Urbild der Heldin von Notre Coeur hin, mit der den Dichter intimere Beziehungen verbanden und die er noch in den letzten Tagen vor seinem geistigen Zusammenbruch in Cannes gesehen hat. Noch andere behaupten, drei Frauen hätten für den Roman Modell gesessen.

Daß Notre Coeur einen stark persönlichen Einschlag besitzt, beweisen untrüglich Ton und Haltung, der fast klagende Gefühlsausdruck in allen Teilen des Werkes. So kann, ebenso wie an den ergreifendsten Stellen von Fort comme la mort, seine Personen nur ein Dichter sprechen lassen, der auf das innigste mit ihnen verwachsen ist. Vorbereitet freilich lag das Werk längst im Geiste und in der ganzen Anschauungsweise Maupassants. Bei einem großen Dichter ist es selten das Bloß-Erlebte, ich meine das als Einzelfaktum plötzlich aufschießende Geschehnis, das eine dichterische Evolution herbeiführt. Es ist gewöhnlich das Erlebnis im Zusammenhang mit einem bereits vorliegenden Bewußtseinsinhalt, was zeugend wirkt. Das Erlebnis stößt auf etwas, das sich schon einige Zeit brauend zusammengedrängt hatte und entbindet den Strom der Bekenntnisse, mit allen Folgen, mit allen Verwickelungen und Gipfelungen.

Maupassant hat mehrfach in seinen Novellen kleine Vorläufer jenes Frauentyps vorausgeschickt, den er in Notre Coeur mit so unvergleichlich feinem Pinsel ausmalte. Wie früh ihn aber rein soziologisch dieser Typus

beschäftigte, beweisen Stellen aus vergessenen Artikeln. Schon 1885 vergleicht er die Frau des verflossenen achtzehnten Jahrhunderts, in ihrer wunderbaren Kühnheit und Offenheit, mit dem modernen Weibe . . . sehr zu dessen Ungunsten. „Die Liebschaften haben die Liebe ersetzt. . . . Alles ist künstlich bei den Frauen von heute: Seele, Ton, Bewegung und was man Herz nennt. Sie haben eine Art, sich zu geben, angenommen, eine Art zu sehen, zu klügeln, zu urteilen und abzuschätzen, die sonderbare Luxus-Puppen aus ihnen macht, stets bereit, mehr oder minder putzige Abhandlungen zu verabfolgen, je nach der Rolle, die sie sich erkoren haben.“ — In einem Artikel des folgenden Jahres, 1886, spricht er davon, wie die heutige Frau von dem Geist des Grübelns und der Wissenschaftelei angesteckt sei, der die Fähigkeit, stark zu fühlen, vernichte. Die Frau aus mittleren Ständen werde noch eine Weile im alten Geleise bleiben; diejenige der verwöhnten Kreise aber gebe ihr Geschlecht auf oder verliere sich in die verschrobensten Launen. „Wir sehen kokette und gelangweilte Frauen, wütend, nichts zu empfinden. . . . Wir sehen Liebschaften, die geregelt sind, gleich notariellen Akten. . . . Man hält sich eine Liebe, wie eine Loge in der Oper: sie füllt zwei Abende der Woche.“

Das sind Stellen, die sich dem Sinne nach genau in dem Romane Notre Coeur wiederfinden, der erst in der ersten Hälfte von 1890 in der einstmals als Organ der vornehmen Philister und Kunstbanausen von Maupassant verachteten, dann wegen ihres Einflusses dennoch geschätz-

ten „Revue des deux mondes" erschien. Soweit sich der Roman als Seelengemälde der modernen Frau darstellt, kann man ihn als die intimere Ausführung solcher Auslassungen bezeichnen. Er wirkt unter solchem Gesichtspunkte fast wie eine Beichte all dessen, was Maupassant seit Jahren gegen das „moderne Weib" auf dem Herzen hatte, ausgelöst durch ihn persönlich tief berührende Erlebnisse seiner letzten bewußten Lebensjahre.

Maupassant zeichnet den Typ seines mondänen, modernen Weibes in einer an sich bezaubernden, prachtvollen Gestalt, einer reichen jungen Witwe, deren früh verstorbener Mann, ein vornehmer Rüpel, ihr ein für alle Mal das Verlangen nach einer zweiten Ehe hat vergehen lassen. Sie ist klug, vornehm, elegant, bei aller Koketterie von großer Wahrheitsliebe; sehr geistreich, von erlesenem Geschmack; von durchaus keiner klassischen, aber einer eigentümlich reizvollen und prickelnden Schönheit.

In Une Vie hatte Maupassant einstmals die Frau vorgeführt, die nach den Seiten weiblicher Hauptbetätigung — als Tochter, als Gattin und als Mutter — reich begabt, dennoch nur die schlimmsten Enttäuschungen erlebte und schließlich, ein Symbol der Entsagung, dastand. Notre Coeur zeichnet das Gegenstück. Es stellt diejenige Frau vor Augen, die aus all den Enttäuschungen, die dem Weibe als Weib beschieden sein können, ihre Nutzanwendung gezogen hat, die, erfahrungsgewitzigt, auf all das verzichtet, was sie zwar als Geschlecht hervorhebt, aber als Menschen in so vieler Beziehung benachteiligt.

Was sie leiden macht, streift sie ab; sie behält, was ihr gefällt. Sie ist auf ihre Weise eine ausgezeichnete Tochter gegen ihren noch lebenden Vater. Aber sie hat sich ihn erzogen! Sie ist keine Tochter im Sinne des vertrauens- oder auch nur pietätvollen Kindesgefühls. Ihr Vater ist nur einer mehr unter ihren „Rittern". Sie steht mit ihm auf dem besten Fuße; aber nur so lange, als er sich nicht erlaubt, in ihre Angelegenheiten hineinzureden. Zur Mutterschaft lockt sie nicht die geringste Neigung; und jemals wieder das Weib eines Mannes zu werden, scheint ihr nicht nur der Hang, sondern auch jedes Talent zu fehlen.

Daß sie an „Zauber der Weiblichkeit", im alten Sinne, für viele dabei verliert, ist sicher. Aber ebenso sicher ist, daß sie für andere gewinnt. Sie wird verlieren für alle, die ein starkes Gefühl suchen, die e i n e n Menschen wollen, diesen ganz und unter allen Umständen. Sie wird gewinnen für diejenigen, die lieber kosten, als genießen, die lieber flüchtig streifen, als fest umfangen wollen. Die Intensität tritt zurück gegen den Umfang der Betätigung. Eine Frau, wie diese, ist ein Geselligkeitswesen, keine Göttin des Herdes. Unter manchem Gesichtspunkt würde sie eine vorzügliche Gefährtin des Sinnen-Ästhetikers Paul Bretigny aus Mont-Oriol sein, der wohl die Liebe, aber nicht ihre Folgen, der wohl das Weib, aber nicht seine entwicklungsgeschichtlichen Funktionen will.

Maupassant ist sich ganz sicher gewesen, daß eine neue Spielart des ewig Femininen in dieser und ähn-

lichen Gestalten des modernen Paris vor ihm auftauchte, „der Beginn einer Generation . . . raffinierte Wesen, von unbestimmter Erregbarkeit, von unruhiger Seele, leicht bewegt und unentschlossen, die schon sämtliche Reizmittel versucht zu haben scheinen, mit denen man die Nerven beruhigt und berauscht.“ . . . „Dieses neue Frauengeschlecht,“ sagt er an anderer Stelle, „das bewegt wird durch Nerven vernunftbegabter Hysterischer, beunruhigt durch tausend widerstreitende Gelüste, die kaum einmal dazu gelangen, Wünsche zu werden, bar jeder Illusion, ohne jemals etwas genossen zu haben, — das alles aber durch die Schuld der Ereignisse, der Entwicklung, der gegenwärtigen Zeitläufte und des modernen Romans . . . ein Geschlecht, ohne Leidenschaft, ohne Trieb, das die Launen verzogener Kinder mit der Nüchternheit alter Skeptiker zu verbinden scheint.“ Das moderne Leben hat sie verdorben und die moderne Kunst. Der Traum, die Romantik, fehlen überall; inmitten der Ernüchterung um sie her glauben auch sie an die „Gewöhnlichkeit von allem“.

Man kann kaum klarer einen in hundert Nuancen schillernden, schwer mit Begriffen zu fassenden Menschentyp kennzeichnen, als Maupassant, der selbst die Analyse übernimmt, es hier im Roman getan hat. Darstellerisch enthüllt sich das Wesen dieser Frau, der Frau von Burne, an einer Liebe, die sie mit einem hochdenkenden, vornehmen Mann verbindet. Dieser Mann ist fast in allem der Olivier Bertin von Fort comme la mort, nur daß er nicht ausübender Künstler, sondern schweigend in seinem

Werte ruhender, das mittlere Produzieren verschmähender Dilettant ist. Er stammt vom alten Geschlechte der Liebenden, von der Art der Gefühl- und Gemütvollen; was nicht hindert, daß das prächtige Frauenbild, das ihm in Frau von Burne gegenübertritt, und das bald auch ihn, soweit es kann, liebt, ihn aufs äußerste gefangen nimmt. Zwei Menschen kommen zusammen, die gleichsam an einander vorbeilieben. Beide geben auf ihre Weise das Äußerste, was sie von Liebe kennen — aber dieses Äußerste ist inkongruent. Der Mann liebt mehr, als die Frau. Er ersehnt das tiefe Ineinanderschlagen zweier Seelen, das leidenschaftliche Einswerden sturmbewegter Temperamente. Ihr ist wesentlich schon mit dem menschlich-geistigen Beieinander genügt, mit dem Austausch der Gedanken, der sozial-geselligen Beziehungen, so wie all dessen, was freie und angeregte Menschen fesseln kann. Was man gewöhnlich unter weiblichem und männlichem Charakter versteht, scheint hier vertauscht: Gerade der Mann ist der anhängliche Teil, und die Frau das Flatterhafte. Er möchte nur für diese Frau da sein und möchte, daß auch sie es allein für ihn wäre. Sie kann das gesellschaftliche Hin und Her, die Bewunderung vieler und den geistig-mondänen Flirt mit Menschen, die durch Begabung, Rang oder Stellung hervorragen, nicht entbehren.

Die Folge ist ein völliges Ungenügen auf seiten des Mannes. Er fühlt sich von Abschlagszahlungen hingehalten — auf die große Herzensschuld, die niemals eingelöst wird. Sein Ungenügen aber wird zum Leiden, da

er die Liebe zu jener Frau in sich nicht zum Schweigen zu bringen imstande ist. Er versucht es. Als ihre Kälte, ihre Zerstreutheit ihn peinigt, daß er's kaum noch erträgt, verläßt er Paris und flieht in die Einsamkeit. An einem lieben Naturgeschöpf, das ihn liebt, wie er jene Frau, vor der er geflüchtet ist, lernt er auf ganz kurze Zeit ein wenig Vergessenheit. Dann aber steht desto mächtiger die alte Liebe in ihm auf. Und in einer prachtvoll offenen Zwiesprach, zu der die Allein-Geliebte von Paris in seine Einsamkeit eilt, schließen sie ihren letzten Bund: Sie wollen einander nehmen, wie sie sind. Auch sie liebt ihn, diesen ungemein taktvollen, zuverlässigen, geistig hochstehenden und vornehmen Mann. Sie liebt ihn, wie sie kann. „Ich liebe kümmerlich, aber ich liebe." Nie wird sie sich einem anderen zuwenden. Und er — da er auf jede Weise leidet, so ist es besser, er leidet in ihrer Nähe, als fern von ihr.

So schließt auch dieses Buch, trotzdem die beiden Menschen, um die es sich handelt und die man liebgewonnen hat, zusammenbleiben, mit einer großen Melancholie. Das furchtbare Ungenügen an allem Irdischen steigt in dem unfruchtbaren Verlangen dieses Mannes auf, die immer wache Sehnsucht, die die Arme reckt, zu umfangen, zu halten, und ohnmächtig ins Leere greift.

Fort comme la mort und Notre Coeur

Sie sind verschieden im Stoff, die beiden letzten Romane, aber eins in ihrer Gefühlswelt. Sie wurzeln ganz in dem Maupassant der letzten Jahre. Es ist ein ungemein reizbarer, überzarter, wehmutsvoll-elegischer Maupassant, der aus ihnen spricht. Seine Melancholie schrickt fast vor jeder Berührung mit der Außenwelt zurück. In Mont-Oriol setzen schon diese neuen Gefühlswellen an, dieses Empfinden auf bloßgelegten Nerven. In den beiden letzten Romanen gelangt das zum vollen Ausbruch. Der Dichter selbst, in seiner ungemeinen Klarheit, in seinem Unvermögen, sich über sich selbst zu täuschen, war der erste, der das Neue still und allmählich auf sich herannahen fühlte. In einem Brief an Frau Lecomte du Nouy vom 2. März 1886, während der Arbeit an Mont-Oriol, schreibt er: „Ich lache oft über die sentimentalen, über die sehr sentimentalen und zärtlichen Gedanken, die ich bei angestrengtem Suchen finde. Wenn das mich nur nicht dem verliebten Genre geneigt macht, nicht allein in den Büchern, sondern auch im Leben! Hat der Geist erst einmal eine bestimmte Richtung, so behält er sie. Wirklich begegnet es mir zuweilen, wenn ich beim Cap d'Antibes schlendere, das so einsam liegt, wie eine Heide der Bretagne, und beim Mondenscheine ein poetisches Kapitel durchdenke, daß ich mir einbilde, diese Geschichten seien gar nicht so dumm, wie man glauben möchte . . .“

Olivier Bertin in Fort comme la mort und Mariolle

in Notre Coeur sind der Dichter selbst nach seiten des Gefühls; es ist der wehe, wunde, Mitgefühl suchende und Mitgefühl schenkende Maupassant, der aus ihnen spricht. Hingegen ist der Romancier Lamarthe in Notre Coeur der denkende Maupassant, der beobachtende Ironiker und Analytiker der ihn umgebenden Gesellschaft. Der Dichter hat auf die strengere Objektivität der früheren Werke verzichtet. Sie genügte nicht mehr für das, was er zu sagen hatte, was teils in scharfsinniger Charakteristik, vornehmlich aber in lyrischen Ergüssen von ihm wollte. Er verbreitet sich persönlicher, wärmer, direkter. Einen Mangel kann nur derjenige darin erkennen, der nach starren Methoden, nicht nach lebendigen künstlerischen Werten urteilt. Es ist gerade das Vorzügliche an Maupassants Wirken, daß er von keinen Prinzipien um der Prinzipien willen eingeschränkt wird, sondern schafft, wie sein Gegenstand und die jeweilige Richtung seines Sinnes es verlangen. Ist der Maupassant der ersten Romane vielleicht straffer, kompakter, vollsäftiger zu nennen, so ist derjenige der letzten Werke lyrisch ergreifender, tiefer, fast könnte man sagen: im tiefsten Sinne religiöser. Und steht der frühe Maupassant wie ein unverrückbarer Fels in seiner grandiosen Gestaltungskraft da: — Ist es nicht eine der wertvollsten Ergänzungen, wenn der reifere Dichter sich uns herzlicher ans Herz legt?

Vor allem, er konnte gar nicht anders. Es entsprach seinem gewandelten künstlerischen Naturell. Genau, wie die andere, völlig genetische Entwicklung, die er durchmachte: Die von dem strotzend-lachenden Maupassant, der

in der Freude der Sinne schaltete, zu einem dezenteren, keuscheren Maupassant, der es liebte, geschlechtliche Dinge nur noch leicht und zurückhaltend zu berühren.

Über alles hinaus aber fragt sich, ob so diffizile Gegenstände, so feine Seelengespinste, wie Fort comme la mort und Notre Coeur, überhaupt eine andere Behandlung vertragen. Neue Stoffe bedingen neue Methoden. Es handelt sich um Gefühle und Gefühlsschattierungen von oft so zarter und verwickelter Art, daß sie sich der direkten Darstellung geradeswegs entziehen, und nur noch die Tönung der Wendungen, ihre Abschleierung möchte man sagen, sie zu differenzieren imstande sind. Maupassant selbst empfand die ungemeine Aufgabe, die er sich gestellt hatte. Im Mai 1888, während der Arbeit an Fort comme la mort, schreibt er der Mutter: „Ich finde meinen neuen Roman sehr schwierig, in so vielen Farben muß er schillern, so viel nur geahnte und nicht ausgesprochene Dinge muß er enthalten. . . . Er soll den Blicken vorüberziehen, wie eine Vision des furchtbaren, des feinfühligen und verzweifelten Daseins." Ist es möglich, so vielfachen Ansprüchen zu genügen, ohne neben der unmittelbar darstellenden Methode auch der räsonierenden, oder analytischen einen größeren Raum zu gewähren?

Noch ein anderes verbindet die letzten beiden Romane: Gesellschaftlich herrscht in ihnen die gleiche Luft. Es ist dieselbe, reiche, scheingeschäftige, in Flirt und gesellschaftlicher Betriebsamkeit aufgehende, sogenannte „große" Pariser Welt, die Maupassant in beiden Werken schildert. Der Seelenkonflikt steht im Mittelpunkt; aber

der Hintergrund, auf dem er sich abhebt, sind jene Schichten, in denen Maupassant selbst, zumal in den letzten Jahren, vorzugsweise lebte und die wahrscheinlich in den internationalen Hochadelskreisen der unvollendeten Ame étrangère den Gipfelpunkt der „Erlesenheit“ erreicht haben würden. Insofern sind auch Fort comme la mort und Notre Coeur nicht ohne jene Milieuschilderung, die in den ersten Romanen so beherrschend auftritt.

Freilich sind die im Mittelpunkt stehenden Männer der beiden Romane, Bertin sowohl wie Mariolle und Lamarthe, im Grunde große Verächter eben dieser Gesellschaft, in der sie verkehren, — auch darin Maupassant selber. Sogar ungemein viel von den verödeten Stimmungen des Junggesellen liegt hier ausgegossen, der nicht weiß, was sein Leben oder das anderer für einen Zweck hat, der seine Abende ohne Freude, ohne Befriedigung inmitten leerer Geselligkeit totschlägt, nur weil er nach einem Tage der Arbeit nichts anderes mit ihnen anzufangen weiß. Er ist zwar der „Freie“, der Ungebundene; aber dafür ist auch kein anderer ihm verbunden; dafür gibt es niemanden auf der Welt, der mit einem Lächeln des Gleichmutes alle Freiheit für ihn zum Opfer brächte. Aus Unterredungen Bertins mit der Gräfin in Fort comme la mort, aus seinen Briefen an sie während seiner Einsamkeit zu Paris, spricht klar dies Gefühl des alternden Maupassant, der lieber einen Menschen für sich gehabt hätte, als all die vielen, die er mit andern teilen mußte. . . . Gleichwohl, die Gesellschaftsschilderung in den beiden Romanen hebt sich als ein feines, kultur=

geschichtliches Gemälde des Sittenzustandes bestimmter Kreise der Republik vom Ende der achtziger Jahre empor —: von Kreisen, die zwar im weiteren Sinne geringen produktiven Wert besitzen mögen, dafür aber Raffinements und Finessen einer Kultur, die mit allem „durch" ist, bis ins Letzte ausgebildet haben.

Theater

Die Frage nach Maupassants dramatischen Fähigkeiten drängt sich schon angesichts der ernsthaften Versuche seiner Frühzeit auf. Sie erneut sich, wenn man sieht, daß er gerade im letzten Jahre seines bewußten Daseins zwei seiner Novellen dramatisiert auf die Bühne bringt und sich mit weiteren Theaterplänen trägt.

Sein Mitarbeiter an Musotte, Jaques Normand, ebenso wie sein Jugendfreund und gelegentlicher Mitarbeiter an der Maison Turque, Pinchon, glauben an Maupassants Bühnentalent. Was von fertigen Versuchen vorliegt, wie die hübsche Histoire du vieux temps, spricht mindestens nicht dagegen. Als verstärkender Nebenumstand kommt in Betracht: Maupassants Romane geben die Hauptentwicklung häufig in dramatischer Form. Natürlich hängt das mit seinem Schaffensprinzip zusammen, nicht über die Dinge und Personen zu reden, sondern möglichst diese selbst in ihrer Betätigung vor Augen zu führen. — Überdies sind verschiedene seiner Fabliaux, so Sauvée, Le signe, Au bord du lit, Imprudence, nichts, als von szenischen Bemerkungen umrankte Ein- oder Zweiakter. Gelegentlich finden sich sogar in den Novellenbänden direkte Dialoge, zum Beispiel La revanche im Rosier de Mme. Husson.

Indessen will das alles nicht viel besagen. Zu einem geschlossenen Drama gehört so viel überblickende Disponierungsfähigkeit, so viel ursprüngliches dramatisches Sehvermögen, daß noch so gut geführte Einzelgespräche nicht die Kraft zu einem szenischen Ganzen erweisen.

Die späteren „Dramen" Maupassants sind nur in Dialogform gebrachte frühere Novellen. So umsichtig sie auch im Vergleich zu den von fremden Federn handwerksmäßig hergestellten Dramatisierungen anderer Novellen Maupassants gearbeitet sind, so teilen sie doch die Schwächen aller Dramatik, die nicht aus dem unmittelbar schauenden, intuitiv empfindenden dramatischen Zentralgefühl heraus entstanden ist. Sie wirken teils schleppend, teils überstürzt. Hier ist ein Motiv nicht genügend betont, dort ist etwas Überflüssiges eingeführt oder stehen geblieben. Das alles, weil die Erinnerung an die ursprüngliche Erzählung störend in das neue Schaffen hineinfährt, weil hier etwas als genügend begründet vorausgesetzt wird, was es tatsächlich nur in der Erzählung ist; dort etwas für notwendig erachtet wird, was in der dramatischen Form entbehrlich, also hemmend ist. Die Einheit des Schauens fehlt, wie es dasjenige Schaffen zu besitzen pflegt, das auf sozusagen jungfräulichem Boden gewachsen ist.

In Musotte, zuerst aufgeführt am Gymnase-Theater den 4. März 1891, Alexander Dumas gewidmet und auch in Deutschland mehrfach gegeben, wird fast der ganze erste und dritte Akt als nebensächlich empfunden. In der Novelle L'enfant (in Clair de lune), aus der das Stück

gearbeitet ist, handelt es sich einfach um ein verblüffendes „Tableau". Am Abend seines Hochzeitstages wird ein junger Ehemann ans Sterbebett seiner längst verlassenen Geliebten gerufen. Er kehrt mit dem Kinde, das diese soeben geboren und ihm, dem Vater, als „Vermächtnis" hinterlassen hat, zu seiner jungen Frau zurück. Das Ganze hat einen fast humoristischen Anstrich. Es ist ein Kontrastbild des Lebens: Hier das junge Paar, dort schon das Kind dazu!

Im Stücke aber geht diese hübsche Ironie fast ganz verloren. An ihre Stelle tritt schwer und rührend die ganz neue, breit ausgemalte Szene zwischen der sterbenden Geliebten und dem jungen Ehemann. Sie nimmt den ganzen Mittelakt ein, und Akt eins und zwei verbrauchen sich nun mit viel müßigem Gerede in dem Bestreben, teils die Voraussetzungen der Geschichte erst zu schaffen, teils den etwa nachfolgenden Widerstand der jungen Frau gegen eine Weiterführung der noch gar nicht angefangenen Ehe zu brechen. Das erste interessiert wenig; das zweite ist überflüssig und nur aus dem Bedürfnis, einen sogenannten Bühnenschluß zu finden, entstanden. Denn ernsthaft glaubt kein Mensch an den d a u e r n d e n Widerstand der kaum getrauten jungen Frau.

Die Paix du ménage, zum ersten Mal an der Comédie Française, den 6. März 1893, aufgeführt, also zur Zeit von Maupassants tiefster Umnachtung, drei Monate vor seinem Tode, verwendet als Schlußmotiv des ersten Aktes den Trick des kleinen Fabliaus Au bord du lit:

daß die bis dahin von ihrem Gatten betrogene und vernachlässigte Frau eben diesen Gatten, als seine wiedererwachenden Triebe zu ihr zurückkehren, dieselbe Monatsgage abverlangt, die er sonst ungefähr seinen Maitressen bezahlt. In dem nur übermütigen Fabliau bleibt es bei dem „Kontrakt". In dem Stück aber wird der angebotene Vertrag zum Prüfstein. Als der Mann auf ihn eingeht, wirft die Frau ihm sein schon hingezahltes Geld ins Gesicht, und der Bruch ist vollkommen. Das Drum und Dran des Stückes ist leichte Konversation über Liebe und Flirt, im ersten Akte hier und da an Notre Coeur erinnernd. Die bekannten Reizmittel der französischen Komödie, daß der Ehemann selbst schließlich dem bereits als Hahn im Korbe sitzenden Hausfreunde seine Ehefrau anvertraut, die Komik der Situationen, die den Betrüger zum Anwalt des Betrogenen, den Betrogenen aber zum Helfershelfer des Betrügers werden lassen, verfangen auch hier. — — Als leichte Bühnenunterhaltung haben beide genannten Stücke ihren Wert. Innerhalb des Lebenswerkes eines Maupassant bedeuten sie wenig.

Eine starke ursprüngliche Lust zum Drama verrät sich in diesen letzten Jahren bei Maupassant sicher nicht. Dafür spricht schon der Umstand, daß er offenbar immer nur Dramatisierungen im Auge hat, Dramatisierungen schon vorhandener Novellen. Wenigstens spricht er zu Normand nur von solchen. Auch in einem Briefe an Victor Koning vom Frühjahr 1891, der in

offensichtlichem Ärger über Differenzen mit dem Gymnase-Theater anläßlich des Angebots seiner Musotte geschrieben ist, spricht er von den einhundertundzwanzig Novellen, die mindestens ebenso gute Stoffe wie Musotte enthielten und die er Koning, wenn sie dramatisiert seien, zur Strafe nicht überlassen werde! — Der echte Dramatiker will Neues schaffen. Er hinkt nicht hinter seinen eigenen, schon einmal hingestellten Gestalten her. Er sieht, was er fürs Theater schreiben will, auch sofort in theatralischer Form.

Überdies denkt Maupassant recht verächtlich von der Tätigkeit für die Bühne, „diesem pseudoliterarischen Schacher-Handel", wie er an die Mutter im November 1887 schreibt. „Ich werde es mit dem Theater versuchen," sagt er weiter, „das ich als einen Erwerbszweig ansehe, um meine Bücher ganz nach meinem Gutdünken zu schreiben, ohne mich im mindesten darum zu kümmern, was aus ihnen wird." Daß er seine dramatische Produktion hauptsächlich unter finanziellen Gesichtspunkten sah, geht auch aus allem hervor, was er Normand und Koning von dem „Theater als Goldgrube" sagte und schrieb. Der Dichter, der so leicht Geld ausgab, wie er es verdiente, war von dem Sättigungspunkte immer weit entfernt. — Die schärfste Absage an das Theater enthält aber ein Brief, den Maupassant im April 1891 an Albert Carré, den Direktor des Vaudeville, geschrieben hat, aus Anlaß seines Versprechens, die Yvette zu dramatisieren — im Nachlaß wurden übrigens sechs Seiten dieser Dramatisierung gefunden. „Es kommt keine

Yvette in diesem Winter," versichert er, „und wahrscheinlich wird sie nie kommen. Das Theater langweilt mich durchaus. Ich kann mich nie entschließen, die Stücke der anderen anzusehen, das ist nicht dazu angetan, mir Lust zu verleihen, mich meinerseits heranzumachen. Man versucht sich vergebens an allem; ich glaube, es ist eine tote Kunst. Alles, was im Roman Freude macht und ergreift — die Personen, die man durch die entsprechende Umgebung bis in ihre Schlupfwinkel darlegt, das ganze Leben, das man in all seinen Tönungen erstehen läßt, die unendliche Mannigfaltigkeit der Einzelzüge und der Charaktere, die aufzuspüren so viel Freude macht — all das verschwindet auf dem Theater in dem Bedürfnis nach Vergröberung, in der Notwendigkeit zu wirken und in der Verkörperung der echten Persönlichkeit, wie man sie gesehen hat, durch bestimmte Schauspieler, hätten sie auch noch so viel Talent."

Geschrieben ist dieser Brief wenige Wochen nach der Aufführung der Musotte. Die Annahme ist nicht ganz von der Hand zu weisen, daß gerade diese Vorstellung dem Dichter besonders deutlich machte, wie weit sich die Dramatisierung der Novelle von dem entfernte, was er mit der Novelle selbst gewollt hatte. Nur daß sein Schluß falsch war! Die größere Plumpheit einer Bühnenwirkung kommt nicht auf Rechnung der dramatischen Technik an sich, sondern auf Rechnung ihrer Handhabung. An sich vermag selbstverständlich der Dramatiker genau so fein und delikat zu arbeiten wie der Romancier. Alles, was dieser an beiläufigen Bemerkungen, an Er-

klärungen und Auseinandersetzungen gibt, „das ganze Leben in all seinen Tönungen", muß beim Dramatiker im Redewechsel der Personen, im Gang der Entwicklung mit drin liegen. Nicht nebenbei und erklärend, sondern als Kraft, die von innen nach außen strahlt und gerade damit den Dramatiker fähig macht, genau so vielsagend, inhaltsreich und tief zu sein, wie der Romancier, obendrein aber noch knapper, wuchtiger, unmittelbarer. In den Händen eines Ibsen wird das Drama zum feinsten und subtilsten Instrument. Ein Romancier, der im Roman fein, im Schauspiel aber grob ist, beweist nur, daß er nicht auf demjenigen Gebiete geblieben ist, auf das er von Natur gehörte.

Den Tatsachen in Frankreich freilich entsprach die Maupassantsche Auffassung. Unzweifelhaft steht der französische Roman künstlerisch höher, als das französische Drama des neunzehnten Jahrhunderts. Fast das Umgekehrte könnte man von den Deutschen und Skandinaviern sagen. Gerade darum hätte der Dramatiker Maupassant, falls er zur Reife gelangt wäre, dem zeitgenössischen Drama der Franzosen vielleicht etwas sein können. Denn daß seine „Richtung" die der Verinnerlichung, die einer Abkehr vom Bloß-Unterhaltenden gewesen wäre, ohne darum gesunde Überlieferungen der Außenwirkung preiszugeben, erscheint angesichts seines künstlerischen Charakterbildes gewiß. Er selbst sprach vom „Erneuern" des Theaters und von Reformen im Flaubertschen Sinne, im Sinne einer ehrlich belauschten, untrüglich erfaßten Wirklichkeit.

Kunst und Technik

Kunstanschauung und Schaffensprinzip

Die französische Literatur ist nicht arm an berühmten Vorreden. Victor Hugo legte sein Glaubensbekenntnis an der Spitze des Cromwell nieder; Théophile Gautier vor Mademoiselle de Maupin. Maupassant tut es, nachdem es freilich längst vorher in allerlei Essays und Tagesartikeln geschehen war, zusammenhängend in allgemeineren Linien in seiner Vorrede zu Pierre et Jean. Sie ist eines der gehaltvollsten kritischen Literaturdenkmale. Sie ist die Programmerklärung des modernen Romanes schlechthin, gerade darum, weil sie das denkbar Freieste und Weitherzigste ist, also überhaupt kein Programm aufstellt.

Sie ist die vollkommene Überwindung des Naturalismus. Schon der Journalist Maupassant sagte sich los von allen Theorien, von allen Schulen. Maupassant begreift Werther so gut wie Gargantua; von jeder Richtung sind Elemente bei ihm vorhanden. Es ist das Törichtste von der Welt, ihn schlechthin einen Realisten, einen Zola-Schüler und dergleichen zu nennen. Einmal ist er allein jemand für sich. Sodann ist man nicht deshalb Realist, weil man Stoffe der Gegenwart

wählt, ebensowenig wie man deshalb ein Romantiker ist, weil man in der Vergangenheit umhertappt. An die Stelle des Stoffes hat die formende Persönlichkeit zu treten. Die Persönlichkeit des Künstlers ist seine Richtung, ist seine Wahrheit. Der ist der große Könner, der die Kraft der Suggestion besitzt, seine Wahrheit als die allgemeine erscheinen zu lassen.

Die Realisten von Talent, das ist Maupassants Anschauung, sind daher eher Illusionisten zu nennen. Es gibt gar kein „Abschreiben" der Wirklichkeit, schon deshalb nicht, weil es unmöglich ist. Rein räumlich würde ja zur Festhaltung all der unendlichen Kleinigkeiten der Wirklichkeit täglich mindestens ein Band gehören — natürlich könnte auch der nicht reichen. Deshalb ist der Künstler gezwungen, aus dem Chaos der verwirrenden Erscheinungen das für seinen Zweck Wesentliche herauszuheben; auszuwählen, was seine Absicht am besten ausdrückt. Schon mit der Notwendigkeit dieser Wahl, mit dem Zusammentragen der wesentlichen Züge und bezeichnendsten Situationen ergibt sich aber ein potenziertes Dasein, ein Dasein, das sich von dem der Wirklichkeit unterscheiden muß, wie der Extrakt vom Duft. — Überdies ist die Wirklichkeit, so wie sie ist, künstlerisch noch lange nicht verwendbar. Wahr muß sie ja sein, aber nicht „wahrscheinlich", also nicht das, worauf es in erster Reihe für den Dichter ankommt.

Maupassants Betrachtungen laufen darauf hinaus, daß Einteilungen wie Idealismus und Realismus eitel Schaum sind, daß sie höchstens für die Menge rein äußer-

lichen Schachtelwert haben. Die Mehrzahl weiß gar nicht einmal, was sie unter dem einen oder dem anderen versteht. Wie sie Flaubert einen Realisten nennen, weil er öliges Salbadern verschmäht, so nennen sie Herrn Ohnet, Herrn Cherbuliez Idealisten — in einem Atem mit Victor Hugo und Racine. Denkt man an den ungeheuren Unsinn, den die Kämpfe um die Ismen in den achtziger Jahren zutage gefördert haben, so ist man allerdings geneigt, sie gänzlich zu verbannen, sie höchstens einmal als Schlagworte gelten zu lassen, mit denen man zwecks schnellerer Verständigung leicht und oberflächlich auf etwas hindeuten kann, sie nur als Scheidemünze zu gebrauchen, die behende von Hand zu Hand zu gehen vermag.

Eine andere Unterscheidung liegt dem Künstler Maupassant mehr am Herzen. Sie berührt die praktische Seite der Kunst, speziell die Technik des Romans. Maupassant trennt in „analytische" und „objektive" Methode, wie er sich ausdrückt, in mittelbare und unmittelbare Gestaltung, wie wir übertragen können. Die eine erzählt von den Dingen; die andere führt sie selber vor. Der „Erzähler", wie ich kurzweg sagen will, berichtet. Er selber tritt zwischen seinen Stoff und die Hörer. Er versichert: So war es; man glaube mir. Er legt die Triebfedern, die Absichten und den Charakter der Personen mit seinen Worten dar. Dies sind ganz schlechte Menschen, sagt er, jene sind gute, und von den übrigen

weiß man nicht, was man denken soll. Er beschreibt, schreibt um die Dinge herum.

Der „Darsteller“ hingegen, wie ich den Vertreter der „objektiven“, der unmittelbaren Gestaltung kurz nennen will, verschmäht möglichst die Auseinandersetzungen. Er läßt sich aus dem Spiel und gibt eine Handlung, ein Ereignis, ein Gespräch, die ihrerseits denselben Eindruck beim Leser hervorbringen müssen, wie sonst die direkte Ansprache des Verfassers. Er sucht zwischen den Zeilen erstehen zu lassen, was bei dem „Erzähler“ auf den Zeilen steht. Er ist dem Dramatiker vergleichbar, der im offenen Gespräch der Personen anzubringen versteht, was ein anderer nur durch Beiseitesprechen, also durch direkte Mitteilung ans Publikum, erreicht. Er gibt unmittelbares Leben und überläßt die Auslegung, die Beurteilung dem Draußenstehenden. Er scheint zu denken: Es hat keinen Zweck, dem Leser zu bekräftigen: So war es. Behaupten kann jeder. Man zeige, was sich zutrug; die anderen mögen sehen, ob sich der gewollte Eindruck loslöst oder nicht.

Zum Beispiel. Der „Erzähler“ will einen protzenhaften Kommerzienrat zeichnen. Er unterläßt also nicht, zu versichern, daß selbiger Kommerzienrat „protzenhaft“ sei. Er wird sagen, sein Geld blöke ihm beständig zum Halse hinaus, er glaube, unendlich viel „nicht nötig“ zu haben und ähnliche Allgemeinheiten. — Der „Darsteller“ verzichtet auf Bezeichnungen in Bausch und Bogen. Er zeigt den Mann selbst. Er führt ihn etwa in seiner Gemäldegalerie vor, läßt ihn von einem erworbenen Rubens

wie ein Pferdehändler sprechen, läßt ihn vor unseren Augen essen, Gäste empfangen und bewirten. . . .

Oder: der „Erzähler" behauptet von jemand, er besitze eine „kühn geschwungene Nase" und überläßt der Phantasie des Lesers, sich im angewandten Falle auszumalen, was unter „kühn" und was unter Nase zu verstehen sei. Der „Darsteller" wird etwa lineargeometrisch vorgehen. Er zeichnet gleichsam die Kurve des genannten Organes hin, zugleich mit dem, was er an Charakteristischem mit ihr verbinden will und stellt gänzlich anheim, ob sich der Eindruck des „Kühn-geschwungenen" einfindet.

Es ist kein Zweifel, daß Auseinandersetzungen über diesen Punkt tief in das Wesen der künstlerischen Begabung hineinzuführen vermögen, daß die bezeichnete Unterscheidung eng mit derjenigen zwischen Talent und Impotenz zusammenhängt. Ganz allgemein gesprochen ist die „darstellerische" Schaffensart die dichterisch entwickeltere, die konkretere und plastischere. Sie ist die Erfüllung der Goetheschen Forderung: „Bilde Künstler, rede nicht!" Sie steht zur „erzählenden" Art etwa wie der Tatenmensch zum Schwätzer, wie der intuitiv Handelnde zum logisch Rechnenden, wie der blitzartig Erfassende zum sorgsam Konstruierenden.

Was der „Erzähler" mit Seiten des „geistreichsten" Gerebes nicht erreicht, erzielt der „Darsteller" mit einem einzigen, aus dem Wesen der Personen herausgelausch-

ten Worte, mit einem aus dem Inneren der Situationen erschauten Zuge. Denn bezeichnende Sonderheiten, scharf umrissene Handlungen vermögen symbolisch zu wirken. Eine von ihnen steht für hundert andere. Darum hat der konkret gestaltende Roman vor dem bloß schildernden fast immer noch die größere Kürze, die intimere Gedrungenheit voraus. Und weit entfernt, die Psychologie, die geheime Fädenwirrung der Beweggründe und Charaktereigenschaften zu unterschlagen, gibt er sie mit auf den Weg. Schon in der Auswahl der bezeichnendsten Situation, des schärfsten Zuges unter vielen anderen liegt Psychologie. Sie steckt im Ganzen, wie das Geäder im Pflanzenblatt. Sie schlottert nicht gleich Gewändern um eine Vogelscheuche. Sie sitzt auf den Gestalten, auf den Ereignissen, wie der Duft mit der Blüte lebt, wie die Jugend auf schwellenden Wangen thront, wie das Alter in Runzeln nistet. Ablesen muß sie der Leser zugleich mit dem Erfassen der Erscheinung selbst.

Maupassant hat in der Vorrede zu Pierre et Jean keiner der beiden Methoden vor der anderen den Vorzug geben mögen; er will sie neben einander gelten lassen. Edmond de Goncourt, der sich für einen „Erzähler" („Analytiker") hielt, faßte dennoch Maupassants Vorrede, die wesentlich durch die zerlegende Technik Bourgets veranlaßt war, als eine Polemik gegen ihn selber auf. Und in Wahrheit ist Maupassants Sympathie, wie seine Kunst, auf seiten der „darstellenden" Methode.

Denn im Grunde weiß er nur von ihr Lichtseiten zu melden. Er hat ihr auch in der Vorrede zu den Briefen Flauberts an G. Sand, ganz im Flaubertschen Sinne, den Vorrang eingeräumt. Und brieflich sagt er: „Für mich faßt sich die Psychologie in Roman oder Novelle dahin zusammen: den inneren Menschen durch sein Leben zur Gestaltung bringen.“ Wenn er in der Einleitung zu Pierre et Jean nicht Partei nimmt, so mag es aus jenem ungemeinen Gerechtigkeitsgefühl heraus geschehen sein, das ihn überall kennzeichnete und das es ihm in dem Vorwort zu einem eigenen Werke anmaßend erscheinen ließ, sein Schaffensprinzip als das einzige hinzustellen.

Bei den ganz großen Könnern wird es ziemlich gleichgültig sein, welchem Schaffensprinzip sie sich zuwenden. Der große Schriftsteller vermag sich auch in einer weniger lebensvollen Methode nicht zu verleugnen. Seine abstrakteren Beobachtungen, seine erörternden Betrachtungen und Gedanken werden immer noch so neu, so kühn und bedeutsam durch den Inhalt, so anziehend durch die Form sein, daß sie auf jeden Fall die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Tatsächlich gehören eine Anzahl der Besten ihrer Hauptlinie nach zu den „Erzählern“. So Goethe, Boccaccio, auch der von Maupassant so sehr geliebte Abbé Prévôt; von den neueren Daudet, Musset, Otto Ludwig und Kleist.

Es gibt überdies eine Reihe von Vorteilen der „erzählenden“ Schaffensweise, welche die „darstellende“ entweder gar nicht besitzt oder sich nur bei größter Meister-

schaft verschaffen kann. Das freiere Umherschweifen des Gedankens, das leichtere Plaudern und Sich-Mitteilen ist offenbar in die Hand des Künstlers gelegt, der wesentlich über die Ereignisse berichtet, der sie schildert und erörtert. Falls er zum Beispiel eine Persönlichkeit von witzigen Augenblickseingebungen ist, so vermag er sich leichter zu ergehen, als der durch die straffe Form der sachlichen Gestaltung gebundene Dichter, der „leidenschaftslos", wie Flaubert gesagt hat, hinter seinem Werke zurücktritt. Dieser, der strenge „Darsteller", ist hier einem Asketen zu vergleichen, der sich Extravaganzen versagen muß. Der freischweifende „Erzähler" hingegen einem Bonvivant, der die Wonnen dieses Daseins nimmt, wie sie fallen. Der „Erzähler" kann sich naiver, herzlicher, vertraulicher zum Leser stellen; ihn fröstelt nicht in der Toga der reinen Artistik. Er kann persönlicher werden, sich viel treuherzige Lyrik und Bekennertum leisten. Er steigt vom Piedestal herab und schüttelt den Hörern die Hand. Es ist ein patriarchalisches Verhältnis. Fast könnte man sagen: Manches von dem, was der „erzählende" Roman an Geschlossenheit und Plastik der Form einbüßt, gewinnt er an Charme und an Reiz der Persönlichkeit — vorausgesetzt, daß sein Verfasser eine ist.

Allein der Wert von Prinzipien und Methoden zeigt sich selten bei den Meistern. Diese tragen schließlich ihr ganz eigenes, so nur einmal vorkommendes Maß in sich selber. Die Tragweite von Gesetzen erweist sich erst bei den mittleren Naturen, bei den „Begabun-

gen", die da, wo das autochthone Gefühl versagt, sich mit Erfolg eines Wandelrichtseils bedienen. Für die absoluten Gipfel, für die einsamen Höhen bedeuten diese Talente wenig. Sie bedeuten desto mehr in dem unabsehbar flutenden täglichen Kunstleben eines Volkes, dessen häufigste Speise sie für die jeweilige Gegenwart bilden. Ihnen eine Stütze, eine Kontrolle und einen Spiegel für ihr Schaffen zu liefern, ist nicht unwichtig. Dem Genie, das in seinen starken Anschauungen ruht, ist am letzten Ende keine Methode nützlich oder gefährlich. Es wird immer an seinem bestimmten, despotisch alle Unklarheit vernichtenden Urgefühl zu messen imstande sein, ob es noch Künstlerisches geschaffen hat, oder nicht. Hingegen der nicht ganz große Künstler, dem viele Nebenströmungen sein eigentliches Wollen verdunkeln können, vermag mit Hilfe der vorzugsweise „darstellenden" Schaffensart leichter die verbrauchte Klischee-Reporterei, jene blut- und haltlose „Er hatte-" und „Es war"-Erzählerei zu vermeiden, die so spielend zu schreiben und so schwer zu lesen ist.

Im konkreten Dasein der Kunst freilich stellt sich, soweit es sich um Könner handelt, kaum eine der umrissenen „Methoden" in völliger Reinheit dar. Die Wirklichkeit kennt selten die Schroffheit der Begriffe. In ihr kommt fast immer nur ein Mehr oder Weniger nach der einen oder der anderen Richtung in Betracht. Kaum ein bedeutenderer „Erzähler" hat in Wahrheit

gänzlich ohne bestimmt umrissene Szenen und dergleichen gearbeitet. Und unter den konsequenten „Darstellern" haben gerade die besten ihre festgefügte Form häufig durchbrochen. Wer in der Fülle lebt, den drängt es, mitzuteilen; in wem es kocht und gärt, der muß überschäumen. Er ist der Vulkan, dem der Strom seines brauenden Innern, trotz des Kraters, zu den Seiten, aus Fugen und Ritzen, hervorquillt. Ob dann der Form genügt wird, ist dem Schaffenden so gleichgültig wie dem Genießenden. Denn auch dieser will schließlich die Persönlichkeit.

Höchste Kunst stellt sich unzweifelhaft da ein, wo beide Richtungen mit einander vermählt sind, das heißt, wo die herbere Form der konkret „darstellenden" Methode sich so erweitert, daß sie die Sorglosigkeit des freieren Sich-Erschließens in sich aufzunehmen vermag, und beide zusammen also die höhere Einheit eingehen. Das kann da geschehen, wo der Verfasser so in den Personen lebt, daß sie einen Teil seines Ich ausmachen, so daß, indem jene sprechen, er sich selbst entlädt. Das geschieht auch da, wo umgekehrt ein Verfasser allein solche Stoffe behandelt, die ihm ein innerliches Bedürfnis sind und also die objektiv hingestellten Gestalten nur seinem Mitteilungsdrang genügen. Beides, das im Grunde auf dasselbe hinausläuft, trifft sich bei Maupassant. Kaum je hat er einen anderen Gegenstand in Angriff genommen, als der ihn reizte. Und umgekehrt war seine Hineinversetzungskraft in die verschiedensten Menschen und Situationen so groß, daß der Fall des innerlichen Bedürfnisses fast immer vorlag.

Das gibt seiner gesamten Kunst, fast all seinen Erzählungen dieses unmittelbare Leben und zugleich diesen unbestimmbaren persönlichen Duft. Er besitzt die ganze Meisterschaft der rein „darstellenden“ Technik, ohne doch die Vorzüge der „erzählenden“ aufzugeben. Beides geht bei ihm ineinander über. Es macht aus den meisten seiner Werke Muster der objektiven, selbstentäußerten, „darstellenden“ Methode und läßt sie doch zugleich unverkennbar als intimste Bekenntnisse seiner Seele erscheinen. Seine Beherrschung der Kunstmittel ist so geradezu unwillkürlich, daß dem Leser im Genießen kaum je bemerklich wird, wann der Verfasser und wann die Personen des Werkes reden. Die rückwendende Betrachtung spürt oft erst an der eigentümlichen Wärme und Unmittelbarkeit des Tons, wie sehr es sich um eine Herzensangelegenheit des Verfassers selbst gehandelt hat.

Einzeltechnik

Ästhetische Theorien haben das naive Schaffen nicht selten ungünstig beeinflußt. Man braucht nur an all das Unheil zu denken, das die aristotelische „Furcht- und Mitleid“-Formel vor und nach Lessing angerichtet hat, an die verderblichen Wirkungen der Winkelmann-Lessingschen Vorschriften in unserer Malerei.

Allgemeine ästhetische Theorieen haben für einen produktiven Künstler nur dann Wert, wenn sie gleichbedeutend mit der Aufhebung aller Theorieen sind.

Nützen können dem starken Gestalter nur speziellere Aufklärungen, die sich, wie die zuletzt berührten, als Maximen, als Zunftgeheimnisse auf das konkrete Schaffen erstrecken. Nach beiden Richtungen hat Flaubert seinen Jünger Maupassant auf das günstigste beeinflußt. Dieser hat das Glück gehabt, durch Theorien nur gefördert worden zu sein.

Wie eine Anwendung des oben ausgeführten Prinzips der unmittelbaren Darstellung im einzelnen erscheint Maupassants von Flaubert übernommene Methode der Beobachtung, der Schilderung. Seine Forderung ist: Der Künstler hat ein darzustellendes Etwas so lange anzusehen, bis er das schlechtweg Charakteristische gefunden hat, dasjenige, was es in seiner so nur einmal vorkommenden Wesenheit unmittelbar reden macht. Kein Ding ist genau wie das andere. Es handelt sich darum, denjenigen Punkt zu finden und bildhaft herauszustellen, in dem sich dieser eine Gegenstand von sämtlichen anderen unterscheidet. Von fünfzig Troschkenkutschern, verlangte Flaubert, soll jeder einzelne so beschrieben werden, daß er mit keinem der neunundvierzig anderen zu verwechseln ist.

Schilderung

Es ist ungemein reizvoll, im Einzelnen bei Maupassant zu verfolgen, mit welcher Sicherheit er jenen einen Zug trifft, mit welcher Schärfe sein Beobachtungsvermögen arbeitet.

Um bei kleinen Dingen zu beginnen: Die Jungen in

einer kleinen Stadt, zur Konfirmation schreitend, gehen „breitbeinig“, „um ihre schwarze Hose nicht zu beflecken.“ — Wer sieht nicht den „kleinen Mann mit Hängebauch und kurzen Beinen, der hastig einhertrippelt in einer stets zu weiten Hose!“ — Wie wundervoll malt er die Bewegung des an einem heißen Sommertage durch die Felder schreitenden Geistlichen, wenn er den ungefügen Schatten seines Dreispitzes verfolgt, der an den Olivenbäumen behende hochklettert, plötzlich zur Erde fällt, wieder emporschießt oder zwischen den Bäumen umherkriecht.

Das sind einfache Bewegungen. Ein wenig verwickeltere Betätigungen menschlichen Lebens, zum Beispiel Rauchen, Schlafen, Lachen, Weinen löst er in ihre Urbestandteile auf. Er malt sie in pointillierender Technik, ohne jemals den geschlossenen Gesamteindruck vermissen zu lassen. Ein Musterbeispiel ist das Hinken der alten Clochette: „Sie hinkte nicht, wie die gewöhnlichen Lahmen hinken, sondern wie ein Schiff vor Anker. Wenn sie den großen, knochigen und gekrümmten Körper auf das gute Bein setzte, so schien sie einen Anlauf zu nehmen, um auf eine ungeheure Woge zu steigen, dann, auf einmal, tauchte sie unter, wie um in einen Abgrund zu verschwinden und versank in den Boden. Ihr Gang ließ an einen Sturm denken, so sehr schwankte sie gleichzeitig; und ihr immer von einer ungeheuren, weißen Mütze bedecktes Haupt, deren Bänder über den Rücken baumelten, schien bei jeder ihrer Bewegungen das Firmament zu durchqueren, vom Norden zum Süden und vom Süden zum Norden.“

Köstlich ist der Sonntagsreiter, wie er im englischen Trab das Emporschnellen übertreibt. „Kaum war er auf den Sattel zurückgesunken, als er von neuem emporsauste, wie um in den Weltraum aufzusteigen. Oft schien er nahe dran, auf die Mähne hinzuschlagen; aber er richtete die Augen starr vor sich hin, das Gesicht verzerrt, die Wangen fahl."

Ein ziemlich widriges Stilleben zeichnet er in dem dicken Schriftsteller, der, auf dem Rücken liegend, schläft, „total rund; sein Kugelbauch hob das Bettuch wie ein Luft-Ballon. Er schnarchte mit einem Geräusch von Orgelpfeifen, mit lang ausgezogenem Schnauben und komischen Erdrosselungszuständen. Seine zwanzig Haare nutzten seinen Schlummer, um sich seltsam emporzusträuben, müde ihrer langen, festen Lage auf diesem kahlen Schädel, dessen Verwüstungen sie verschleiern sollten. Und ein Tropfen Speichels lief aus einer Ecke seines halbgeöffneten Mundes."

Maupassant verfolgt noch das Küssen in seinen Etappen. Zum Beispiel: „Er sagte sich, es müßte doch sehr schön sein, wie man einen sehr guten Cognac mit leisem Nippen trinkt, so diese frische Wange mit kleinen, langsamen Liebkosungen zu küssen, nahe beim Ohr, das ein Lampenstrahl durchleuchtete."

Beim Lachen, beim Weinen, besonders der Frauen, hat er liebevoll verweilt. Wie ein niederländisches Kleinbild von Brouwer oder Adrian Ostade mutet die Schilderung einer Bauernhochzeit an: „Die Männer stießen Schreie aus, schlugen mit der Faust auf den Tisch,

lachten, grinsten, senkten und hoben den Oberkörper, als bedienten sie eine Pumpe. Die Frauen gluckften wie die Hennen, die Dienstmädchen, aufrecht an den Wänden, krümmten sich vor Lachen."

Eine ganze Liebesnacht ersteht vor unseren Augen durch die Schilderung des wüsten Durcheinanders von Säbel, Uniformstücken, Stiefeln, von Strümpfen, Kleidern, Jupons auf Tischen, Stühlen und Fußboden. Die Funken, die Harztropfen eines flammenden Branders, läßt er im Meere „ertrinken", „bald mit sanfter oder mit schneidender Klage, bald in einem Röcheln oder in einem Flüstern, wie eine unbestimmte, verirrte Stimme des Daseins selbst". — Die Pariser Boulevards in der leuchtenden Sonne, mit ihren lachenden, schwatzenden, trinkenden Menschen, mit dem blinkenden Leben und der strotzenden Heiterkeit hat er hingemalt, so farbig, so voll Anschauung, daß man Bilder wie das berühmte und herrliche „Boulevard des Capucines" von Claude Monet unmittelbar glaubt vor sich erstehen zu sehen.

Maupassant ist einer der feinsten Tierschilderer. Überaus charakteristisch hält er die besonderen Bewegungen der Arten fest, der Kühe, Pferde, Hunde. Wie deutlich sieht man die Katze, an welche die alte Großmutter ihre süßesten Zärtlichkeiten verschwendet! „Das Tier, offenbar innerlich geschmeichelt von ihrer Aufmerksamkeit, hielt sich immer ganz nahe der Hand der braven Frau, ohne sich indessen greifen zu lassen; es machte ruhig seinen Gang um die Bäume und scheuerte sich gegen sie, den Schwanz hoch aufgerichtet,

unter sanftem Schnurren des Behagens.“ — Ein Hase fegt durchs Kleefeld: „Das Tier setzte davon, fast verdeckt durch dieses Feld, nur mit den großen Ohren sichtbar; dann rückte es über einen Acker aus, hielt an, eilte wieder in rasendem Lauf von dannen, änderte die Richtung, hielt von neuem an, unruhig, jede mögliche Gefahr erspähend, unentschieden über den einzuschlagenden Weg.“

Zahlreiche Typen werden aufs knappste hingeworfen, zum Beispiel der Neger inmitten des Pariser Boulevardtreibens! „Er lachte die Spaziergänger, er lachte die Zeitungshändler an; er lachte dem blendenden Himmel ins Gesicht; er lachte zu ganz Paris.“ Oder der protestantische Pastor zu Paris: „Sein langer, lächerlicher Schoßrock, seine langen englischen Schuhe, seine Miene eines stellungslosen Lehrers, der steife Kragen und die weiße Halsbinde, die glatten Haare und sein demütiges Gesicht eines Pseudopriesters einer Afterreligion.“

Die verschiedenen Nationen sind oftmals mit verwegenen Strichen eines unbarmherzigen Griffels festgehalten. Besonders die Engländer. Einen alten Herrn schildert er einmal „lang, dürr, das rote Gesicht umrahmt von weißem Backenbart, ein leibhaftiges Sandwich: eine Scheibe Schinken, als menschliches Haupt zwischen zwei Polstern von Haaren zurechtgeschnitten.“ Die jungen Misses: platte Brust, kleine Köpfe am Ende von langen Körpern, ein vages Lächeln auf den Lippen, absonderliche Hüte, Schuhzeug, dessen Konstruktion an die Schiffsbautechnik ihres Vaterlandes erinnert, eingehüllt in kunterbunte Schals. Die alten Misses, noch dünner,

das nationale Kauorgan weit geöffnet, scheinen mit ihren gelben Riesenzähnen, die wie Gartenwerkzeuge anmuten, den Weltraum zu bedrohen. Gelegentlich schildert Maupassant sie als jene ebenso guten, wie unerträglichen Wesen, die ganz Europa unsicher machen, überall ihre „verdrehten Versessenheiten" hintragen, „ihre verknöcherten Alt-Jungfernsitten, ihre unbeschreiblichen Toiletten und einen gewissen Kautschukduft, daß man glauben könnte, sie würden für die Nacht in ein Futteral gesteckt." Den Italiener Mazelli (Mont-Oriol) zeigt er in seiner taschenspielerischen und gauklerischen Beweglichkeit; man kann ihm nichts übel nehmen; er hat überall „sein italienisches Lachen, das mit jedem Worte, mit jeder Bewegung sein ganzes Herz zu geben scheint."

Eine glückliche Hand hat Maupassant, wenn er barock-komische Frauentypen malt, deren Derbheit in seltsamstem Gegensatze zu der allgemeinen Vorstellung vom „Weiblichen" stehen. So „die Pächtersfrauen, purpurrot, eingezwängt; die Mieder gebläht wie Luftballons, durch das Korsett in zwei Hälften geteilt, aufgeschwollen von oben und von unten." Oder die Ringkämpfererscheinung von Frau Luneau vor Gericht: Ihre Formen scheinen über die Ufer zu treten, ihre Stimme macht Scheiben und Trommelfelle klirren. Oder Boule de suif — Schmalzbombe —: „klein, rundlich an allen Gliedern, speckfett, mit aufgetriebenen Fingern, die an den Gelenken eingeschnürt waren, vergleichbar den Reihenschnüren kurzer Würstchen."

Ein kleines Meisterwerk ist die Schilderung des

Marius, des kleinen, improvisierten Dieners in Une Vie, der in die viel zu große Livree seines Vorgängers hineingesteckt wird. Er ersäuft in seinem Hut, dessen völliges Herunterrutschen nur die Nase verhindert, die Rockschöße umgeben ihn wie Unterröcke, die Stiefel gleichen Kähnen. Will er sehen, muß er den Kopf weit zurücklegen; will er gehen, muß er das Knie hochheben, als gälte es, einen Fluß zu überschreiten. — Mehr ins Psychologische geht schon die Beschreibung eines gewohnheitsmäßigen Trinkers: schmierig, kahl, mit langen, fettigen, über den Rockkragen fallenden Seitenhaaren, in viel zu weiten Kleidern; ausgefranste Manschetten, an den Rändern schwarz, wie die Fingernägel; die Hose hält nicht; man ahnt, daß sie alle zehn Schritt heraufgezogen werden muß; an intimere Kleidungsstücke zu denken oder an das, was sie etwa umschließen könnten, flößt Grauen ein. . . .

Bildlichkeit (Metaphern)

Unterstützt wird Maupassant in seiner Schilderkunst durch eine wundersame Bildkraft, durch eine erstaunliche Assoziationsfähigkeit der Vorstellung, die ihm die schlagendsten Vergleiche mühelos beifallen läßt. Wer sieht eine massig angelegte Frau, die in einer Schaukel schwingt, nicht vor sich, wenn er von ihr sagt: „ihre hin und her geschüttelten Formen bibberten ständig, wie Gallert auf einer Schüssel.“ Eine Wolke von schneeigem Tüll vergleicht er mit geschlagenem Schaum, Wirbel, die sich im Flusse um die großen im Wege liegenden

Steine zu legen pflegen, sind ihm „eine Art von Krawatte, zu einem Knoten von Schaum geschlungen."

In einer grausigen Situation sagt er: „Ein eisiger Lufthauch drang ins Zimmer gleich einem Mörder." Einen rasenden Ritt veranschaulicht er durch das Bild: „Die starken Reiter schienen die schweren Tiere zwischen ihren Schenkeln hochzuheben, sie emporzutragen, als flögen sie davon." Maupassants unerschöpflicher Anschauungskraft fällt sonst bei neuen Gegenständen auch stets ein neues Darstellungsmittel ein: Dieses Bild hat ihm so gut gefallen, daß er es zweimal bringt.

Einen dicken Puter schildert er: „Er schlug vor der Tür sein Rad und paradierte vor den Hennen mit den Manieren eines Sängers auf der Bühne." — Prachtvoll ist das Bild, das er für eine alte, breite und niedrige, von kurzem Turm überragte Landkirche findet. Sie liegt „hingekauert auf einem kleinen Hügel, die Häuser ihres Dörfchens unter sich hütend, wie eine Henne ihre Küchlein."

Nicht minder, als durch die Unmittelbarkeit des sinnlich-plastischen Vergleiches, weiß er durch überraschende geistige Kombination zu veranschaulichen. So, wenn er von einer sehr feinen, sehr mageren, mehr durch Geist als durch Schönheit reizenden Frau sagt: „Sie gleicht jenen Gläsern Champagner, in denen alles Schaum ist. Ist man endlich auf den Grund gekommen, so war es schön bei alledem, aber es war zu wenig." Oder wenn ihn das ungeheure, auf lichtblauem Untergrunde goldgeblümte Bett einer alten, verwelkten Fürstin an „einen Katafalk erinnert, in dem die Liebe begraben worden."

Besonders lebensvoll werden Maupassants Metaphern, wenn es sich um Verbildlichung geistiger Vorgänge handelt. Von den Erinnerungen, die plötzlich und zahlreich während planloser Wanderung auf der Landstraße zuweilen vor uns aufsteigen, sagt er: „Sie stieben vor unseren Gedanken auf, wie vor unseren Schritten die Vögel aus den Gebüschen.“ Das unbestimmte Nachspüren in der Erinnerung auf etwas, das man gewußt hat, auf das man nur nicht sogleich kommen kann, nennt er „eine Empfindung, vergleichbar der Witterung, die für die Nase des Hundes der Fuß des Wildes auf dem Boden ausstreut.“ Ist dann das vermißte Ding, der gesuchte Name plötzlich gefunden, gleichsam herausgelockt aus seinem Versteck: „Sein Name sprang auf in meinem Kopfe, wie eine Petarde, die sich entzündet.“ Von jemand, den eine neue Idee beschäftigt, heißt es: „Sie summte rastlos in seinem Kopfe, wie eine Fliege in einer Flasche.“ Ein anderes Mal schildert Maupassant das Besessensein von einer beunruhigenden Empfindung, von einer erregenden Erinnerung mit dem Benehmen eines Brummers, der, im Zimmer eingesperrt, bald losfliegt, bald einhält, — man kann ihn nicht fassen, nicht finden; man hat ihn zwanzigmal vergessen, immer wieder bringt er sich störend in Erinnerung. Von den banalen Gesprächen über Wetter, Jahreszeiten und dergleichen heißt es: „Sie treiben sich herum in den Gehirnen, wie der Staub in den Zimmern.“

Sensibilität

Unzweifelhaft ist Maupassant von einer äußersten Reizbarkeit der Empfindung. Seine Sinne funktionieren mit einer erstaunlichen Leichtigkeit und Schärfe. Vielfach finden sich bei ihm Stellen, die sich über die ungemeine Empfindsamkeit leicht erregbarer Menschen aussprechen, Stellen, die sich ganz von selbst mit auf ihn beziehen. Schon, daß er in seinen gelegentlichen, halb philosophischen Auslassungen, zum Beispiel des „Horla“, so lebhaft die Stumpfheit unserer „miserablen“ Sinne beklagt, die weder das „Zu Kleine“ noch das „Zu Große“ zu fassen vermöchten, die sich erst künstliche Werkzeuge schaffen mußten, um nur einigermaßen der feineren Struktur der Gegenstände folgen zu können — schon das beweist, wie sehr es ihm am Herzen lag, näher und näher an die Dinge heranzukommen.

Paul Bretigny aus Mont-Oriol ist der Typus des sensiblen Menschen, der er selbst zum Teil war. Er ist der Mann mit dem robusten Leib, der alle Eindrücke auf sich einströmen zu lassen vermag, der ihnen körperlich gewachsen ist. Er ist zugleich der Mann mit den ungemein feinen Organen, der sie seelisch zu verarbeiten, der sie nach ihren intimsten Reizen zu werten imstande ist. „Nur die sind glücklich,“ läßt der Dichter ihn einmal sagen, „die durch ihre Empfindungen leiden, die sie wie Erschütterungen aufnehmen und sie kosten wie Leckerbissen. Denn man muß sich Rechenschaft ablegen über all seine glücklichen oder traurigen Regungen, sich an ihnen sättigen, sich an

ihnen berauschen bis zum äußersten Glück oder bis zur schmerzhaftesten Verzweiflung.“ Das läuft auf dasselbe hinaus, wie das Oskar Wildesche Paradoxon: „Der einzige Weg, eine Versuchung los zu werden, ist, daß man ihr nachgibt.“ Kein Widerstehen, kein sogenanntes Sich-Beherrschen! Wert hat allein, was bis auf den Grund ausgekostet und verfolgt ist. Es ist dieselbe Lebensmaxime, die Maupassant in allen Dingen, im Leben wie in seiner Kunst, so rücksichtslos entschieden machte, ihn fast überall „Alles oder Nichts“ fordern ließ. Es ist jenes Prinzip, das sein geistiges Bild so wundervoll klar und einheitlich formt, freilich auch ohne Zweifel dazu beigetragen hat, ihn vorzeitig aufzureiben.

Seine sinnliche Feinfühligkeit läßt sich auf allen Gebieten verfolgen. Maupassant war ein großer Feinschmecker. Es zeigt sich vielfach in seinen Geschichten. Er selbst sagte es gelegentlich. Im Rosier de Mme. Husson heißt es: „Der Geschmack gehört zur Überlegenheit der Menschenart. Wer keinen Geschmack besitzt, hat den Mund dumm, wie andere den Geist. Wer nicht eine Languste von einem Hummer, einen Hering, diesen bewundernswerten Fisch, der alle Säfte des Meeres in sich trägt, von einer Makrele oder einem Weißling, eine Poire crassane von einer Duchesse unterscheiden kann, gleicht jemandem, der Balzac mit Eugen Sue, eine Beethovensche Symphonie mit einem Militärmarsch verwechselt.“

Maupassant macht die Bemerkung, wie der Körper rein durch das, was er früher einmal an einem Orte ausgestanden hat, der Psyche Empfindungen der Annehm-

lichkeit oder des Mißbehagens vermittelt. Der Leib bewahrt gewissermaßen in seinen Zellen das Gedächtnis davon, wo es ihm gefiel und wo nicht; er treibt fast unbewußt den Geist: Hierhin gehe, dorthin nicht.

Das Gesicht verschafft Maupassant die erlesensten Freuden. Wie hat er gelegentlich im Lichte geschwelgt, in den Farben der Landschaften, der Nacht und des Tages! „Das frohe Licht," läßt er einen, der lange in Afrika gewohnt hat, sagen, „dringt mit Wellen in uns hinein . . . man könnte fast sagen, es wäscht alle dunklen Winkel der Seele aus." Als er einmal von den unendlichen Nuancen, den Farben-, Lichter- und Schattenspielen in der Natur und über den Dingen spricht, heißt es: „Wer mit dem Auge fühlen kann, empfindet im Anschauen der Dinge und Lebewesen denselben starken, raffinierten und tiefen Genuß, wie der Mann mit feinem und reizbarem Gehör, dem die Musik das Herz umkehrt."

Die Musik, so fern er ihr stand, veranlaßt ihn mehrmals zu Bemerkungen, die auf jeden Fall seine nervöse Empfindlichkeit bekunden. Den „modernen" Komponisten Saint-Landri in Mont-Oriol läßt er sich über die feinen, raffinierten und seltenen Unterscheidungen in den ungreifbaren Abwandlungen ein und desselben Tones, in den geheimnisvollen Zusammenklängen aussprechen, die ein künstlerisches Ohr, weit über die kompakten Melodieen hinaus, liebe. Genau wie die feine, die künstlerische Literatur nicht in den Abenteuerromanen der Portierlektüre, sondern in den sorgsam gefeilten Arbeiten der „Artisten" zu finden sei. Und der Artist versteigt sich da-

zu, gerade gewisse falsche Töne unter Umständen als das Köstlichste empfinden zu wollen, „wie ein Liebhaber, dessen Überreife des Geschmacks bei der Verderbtheit landet.... Gewisse falsche Töne! Welche Wonnen! Welche tiefen und perversen Wonnen! Wie das aufrührt, wie das die Nerven erschüttert, wie es im Ohre wohlig kraut . . . wie es kraut . . .! wie es kraut! . . ." Und den schon genannten, so überaus empfindsamen Paul Bretigny läßt er sagen: Ihm sei, als „löse die Musik ihm die Haut vom Körper und spiele auf seinen nackten Nerven. Er höre die Musik nicht nur mit den Ohren, sondern mit der ganzen Empfindungsfähigkeit seines Körpers, vom Kopf bis zu den Füßen zitternd." Daß derlei Stellen als für Maupassant selbst bezeichnend angesprochen werden müssen, zeigen Äußerungen, wie die zu Anfang des Reisebuches Vie errante, die in persönlichem Bekenntnis dasselbe sagen.

Den hervorragendsten Platz unter den sinnlichen Reizungen nehmen bei Maupassant die Gerüche ein. Schon die ländlichen Düfte einer Gegend rufen ihm tausend Erinnerungen seiner eigenen ländlichen Kindheit wach. In seinen Geschichten spielen Parfüms eine große Rolle. Die Frau, die ihren Mann durch ein fremdes Frauenzimmer verführen will, sorgt zunächst dafür, daß die Person die ihm sympathischen Odeurs ausströmt. „Das verwirrt und entnervt ihn, indem es ihm seine Wonnen ins Gedächtnis ruft." Das erste, was Christiane Andermatt, noch fast unbewußt, auf den ihr anfangs nicht besonders gefallenden Paul Bretigny sympathisch aufmerksam macht, ist ein feines, diskretes, ihr bisher unbekanntes

Parfüm, das er gebraucht. — Der exaltierte Bretigny selbst erhält natürlich die seltsamsten Empfindungen durch sein Geruchsvermögen. Er analysiert die Landschaft auf ihre Düfte hin: Er unterscheidet die Gerüche der verschiedenen Pflanzen in der Luft. Er erkennt, genau wie Maupassant in einem Briefe, einen Hauch von Vanille im Arom einer Gegend der Auvergne, die viel Vieh beherbergt, — es ist der Stallgeruch, der, den meisten unmerklich, über den Feldern schwebt.

Maupassant hat über den Zusammenhang der Sinne untereinander nachgedacht: Die Empfindung eines Sinnes kann von einem anderen, nur umgemodelt nach dessen Eigenart, geteilt werden. Man spricht von der Farbe der Töne und dem Ton der Farben. Physiologisch sind diese Zusammenhänge natürlich längst bekannt und untersucht. Bei Maupassant interessiert, wie er sich zur Anwendung dieser „contagion de sensibilité“ auf die Poesie verhält. Die damals „jüngste“ Schule der „Symbolisten“ hatte sie bekanntlich mit auf ihr Programm der Verswirkung gesetzt. Ihr Bannerträger, Rimbaud, stellte in einem bekannten Sonett die „Farben der Vokale“ fest. Mit der Allseitigkeit, die Maupassant überall auszeichnet, mit seiner Abneigung gegen jede, wie auch immer geartete Beschränkung, stellt er sich verstehend auf seiten der jungen Richtung, als auch einer Form, seelischen Gehalt zu fassen. Warum sollen nicht Leute, die aus ihrer pathologischen Veranlagung heraus, vielleicht sogar auf Grund von Pathoneurose, besondere Reizungen nach der Richtung der gemischten Empfindungen erfahren, das

ohnehin so kümmerliche Gebiet unserer Wahrnehmungen erweitern? Dieser Wahrnehmungen, die normalerweise nur aus den fünf so engen und halbgeöffneten Toren unserer Sinne gespeist werden!

Maupassants gesamte Sinne stehen den Einwirkungen der Außenwelt ständig mit ungewöhnlich gesteigerter Reizbarkeit offen. Wiederum könnte er von sich sprechen, wie Bretigny: „Alles zieht in mich ein, alles geht über mich hinweg, macht mich weinen oder mit den Zähnen knirschen.“ Ganz, wie er in einem Briefe schreibt: „Ich unterliege einer Art von Durchdringung, von Durchtränkung mit dem, was mich umgibt.“ Vor dem Gehölz einer Gebirgslandschaft ruft eben jener Bretigny: „Es durchdringt mich, drängt in mich ein, fließt in meinem Blut, und es dünkt mich auch, ich esse es, es erfüllt mir den Magen, ich werde selbst Gehölz.“ — Maupassant erzählt von sich eine Geschichte, die das ungewöhnlichste Mitleben mit der gesamten Umgebung bekundet. Als er auf einem Ausflug nach der Chartreuse de la Verne bei Saint Tropez ein Gehölz von Korkeichen antrifft, die zur Anfertigung von Pfropfen entrindet sind, leidet er plötzlich unsäglich unter dem Anblick dieser gleichsam geschundenen, blutig rot gewordenen Baumstämme. Ihm ist, als sei er in einem Wald von Verurteilten, in dem er unter unendlichem Leiden das Leben verströmen sieht aus den blutenden Wunden. Er glaubt herzzerreißende Schreie und Klagen zu vernehmen, und als er plötzlich die Hand an einen der bloßgelegten Stämme legt, scheint sie ihm rot von Blut . . .

Es ist sehr einfach, derartige Proben einer ins Ungemeine gesteigerten Sensibilität mit schneller Hand ins Krankhafte zu verweisen. Man geht damit in diesem Falle besonders sicher, da man *weiß*, daß Maupassant wahnsinnig geworden ist und man daher auf keinen Fall dementiert werden kann, wenn man behauptet, Vorläufer seiner Krankheit zeigten sich schon hier. Gesagt ist indessen damit gar nichts. Die tiefe Melancholie und reizbare Sensibilität finden sich in Maupassants Anfangswerken nicht minder stark wie in seinen späteren. Nur häufiger werden sie mit fortschreitendem Alter, wennschon gleichzeitig festzustellen ist, daß sie weicher und sozusagen frömmer werden. Von den Zeitgenossen ist es denn auch kaum einem eingefallen, von krankhafter Veranlagung zu sprechen; ich finde in der gesamten *gleichzeitigen* Kritik nichts von einer begründet pathologischen Witterung. Es sind nur die Weisen a posteriori, die nach dem ihnen vorliegenden Ausgange dieses Dichterlebens in seine Vergangenheit hineinprophezeien.

Die Frage, auf die alles ankommt, ist: Stehen die betreffenden Stellen innerhalb des Werkes, in dem sie vorkommen, an ihrem Platze? Tun sie das, dienen sie, wie bei Paul Bretigny, durchaus zur Charakteristik der Person, sind sie sogar, wie wir behaupten, von einer so eigentümlichen Schönheit, daß man solche „Krankheit" jeder Gesundheit vorziehen möchte, so hat man, soweit das Werk in Betracht kommt, nur das Recht, von einer wunderbar beflügelten Empfindung, einer ungewöhnlichen Kraft und Plastik der Anschauung zu reden. Von nichts weiter.

Hat Maupassant nicht genau so gut, wie die gereizten und überschwenglichen Empfindungen, auch die mittleren und normalen? Das Vorkommen beider beweist nur, daß seine Gefühlsskala eine jener mächtigen und umfassenden war, die zu einem großen Dichter gehören. Denn, sagt er selbst: „Wenn das Nervensystem nicht bis zum Schmerz oder bis zur Verzückung empfindlich ist, teilt es uns nur mittlere Gemütsbewegungen und gewöhnliche Genüsse mit.“

Naturbeseelung

Mehrere der angeführten Stellen haben schon bewiesen, daß Maupassant einer der stärksten Naturempfinder gewesen ist. Immer konkret; niemals bloß beschreibend; stets die Seele einer Landschaft mit den kürzesten Zügen erfassend und bloßlegend. Nie ist er in die öde Schilderei verfallen: Die Wolken ziehen; sie scheinen schwarz und wildgezackt; hier sind Bäume, dort nicht; der Mond steht über dem Wasser, dem Walde oder dem Kirchturm; die Sonne geht unter oder auf — im Grunde nichts als ein Inhaltsverzeichnis ohne Text. Er gibt in der Natur sich selbst; seine Bäume, Land, Meer und Wetter werden zu Lebewesen, überall sie selbst und zugleich anthropomorph. Sie scheinen zu fühlen, weil sie selbst vom Dichter gefühlt sind.

Das zeigt sich schon, wenn er, noch allgemein, das Fallen der Blätter im Herbst ein großes Weinen nennt, oder das silberne Gewoge in der großen Wasserfurche eines Dampfers während einer Mondnacht „kochendes

Mondlicht". Wie malt er einen klaren, scharfen Frost, wenn er sagt: Die wimmelnden Sterne am „tiefen, harten und trockenen Himmel" erschienen wie „erblaßt" durch die Kälte. Ein Gegenstück ist, wenn er für das matte Blond von Frauenhaaren das Bild findet: ... „als wenn sie nie von einem Sonnenstrahl geküßt wären."

Wie ungemein faßt er die Frische, das Unterirdische und die geheimnisvolle Unbelauschtheit einer Grotte zusammen, wenn er einer Besucherin das Gefühl beilegt: „Ihr war, als hätte sie das Gemach einer Fee entweiht ..." Wundervoll hält er einmal den Unterschied im Charakter des offenen Meeres und des rinnenden, schleichenden Flusses fest: „Das Meer ist allerdings oft hart und böswillig; aber es brüllt, es tobt, es ist loyal, das große Meer. Hingegen der Fluß ist still und tückisch. Er grollt nicht, er fließt nur immer, ohne Geräusch, und diese ständige Bewegung des fließenden Wassers ist mir schrecklicher, als die hohen Wogen des Ozeans ..." Über den See, der am Tage unbeweglich dagelegen hat, ziehen am Abend bald langsame, bald eilende Schauer. „Man hätte sagen mögen, daß Geister über dem Wasserspiegel schwebten und unsichtbare Schleier darüber hinschleifen ließen ..." Der Sonnenaufgang über herbstlich dampfender Erde stellt sich ihm einmal also dar: „Das Land schien zu erwachen, und, wie ein Mädchen, das dem Bett entsteigt, sein Hemd von weißen Dämpfen auszuziehen ..." Zu anderer Herbstzeit, in den Tagen des Blätterfalles, fühlt er „die Düfte feuchter Erde durch die Lüfte ziehn, einer entblößten Erde, wie man den Duft

nackten Fleisches spürt, wenn nach dem Ball das Gewand einer Frau herabfällt."

Herrliche Stürme hat er geschildert. Einmal spricht er von einer Windsbraut, welche die Wogen mit dem Tosen von Kanonenschüssen am Gestade verbranden läßt, die den weißen Schaum ihrer berghohen Häupter mit wütenden Stößen wie den Schweiß von Ungeheuern in die Lüfte spritzt. — Eine der schönsten Naturauffassungen gibt Maupassant einmal, als er vor einem Moore steht: „Nichts ist zuweilen aufregender, beunruhigender, schreckender, als ein Moor. Woher die Furcht, die über diesen tiefgelegenen, wasserbedeckten Ebenen schwebt? Sind es die unbestimmten Laute des Röhrichts, die seltsamen Irrlichter, das tiefe Schweigen, das sie in ruhigen Nächten einhüllt? Oder die wunderlichen Nebel, die wie Totenkleider über die Binsen wallen, oder gar das unmerkliche Plätschern, so leicht, so sanft, aber schrecklicher zuweilen, als die Kanonen der Menschen oder der Donner des Himmels — ist es das alles, was die Sümpfe Traumeslanden ähnlich macht, furchtbaren Landen, die ein unfindbares und gefährliches Geheimnis bergen? Nein, etwas anderes löst sich davon los, ein anderes, tieferes, ernsteres Geheimnis webt in den dichten Nebeln, das Geheimnis der Schöpfung selbst vielleicht! Denn war es nicht im stehenden, schlammigen Wasser, in der zähen Feuchtigkeit der erweichten Erde, unter der Sonnenhitze — war es nicht hier, wo sich der erste Keim des Lebens regte und bebend dem Licht erschloß?"

Symbolik

Maupassants Leben in den Dingen ist so stark, daß ihm auch das sogenannte Leblose zum Repräsentanten von Gefühlsvorgängen wird. Ein Beispiel war schon das Erlebnis mit den entrindeten Korkeichen. — Der Liebende von Notre Coeur erblickt im Walde eine mächtige Buche, die mit zwei Armen eine hoch aufgeschossene Eiche umklammert hält, ihr gleichsam ihre Fänge in die Flanken schlagend. Und plötzlich wird ihm das Bild zum Symbol seiner eigenen Leidenschaft, die sich vom anderen Teile frei zu machen, über ihn hinauszuwachsen sucht und doch die unentrinnbare Umklammerung fühlt und die Male, die sie ihm geschlagen. — Der rote Siegellack, der bei der großen Einäscherung der Liebesbriefe in Fort comme la Mort plötzlich über das brennende Papier rinnt, wird der Gräfin zu einem Blutstrom, der gleichsam aus dem Innersten all der auf dem Papiere niedergelegten, glühenden Empfindungen quillt. — Und die junge Frau, die nach einer eklen Liebesnacht, sich innerlich beschmutzt fühlend, mit sich selbst und ihren Träumen zerfallen, durch das morgendlich grauende Paris schreitet, sieht plötzlich, wie die Straßenkehrer das Pflaster fegen...

Ein Bild von einer prachtvollen plastischen Anschaulichkeit ist es, wenn in der Maison Tellier die Konfirmandin, die den Gott in sich aufnehmen soll, am Abend vorher, da sie sich ängstigt, allein zu schlafen, von der Prostituierten ins Bett genommen wird. Beide, eng umschlungen, das unschuldige Kind mit dem Kopf auf dem

nackten Busen des Freudenmädchens, verbringen beruhigt die Nacht. . . . Etwas von der Gleichheit alles Menschlichen vor ewigen Thronen liegt in diesem einfachen Bilde der sonst so übermütigen Geschichte ausgebreitet. Ob die Prostituierte noch so verworfen, ob das Kind noch so ahnungslos sein mag, etwas zitterte in beiden, das sie einte. Das Kind empfand mit dem morschen Weibe, und das Weib ward für diese Nacht zu einem reineren Wesen umgeschaffen, das dem Schützling auf ihrem Busen nie eine Niedertracht beigebracht hätte.

Gesellschaftszeichnung

Maupassants ungewöhnliche Fähigkeit, sich in andere hineinzuversetzen, macht ihn zu einem der glänzendsten Schilderer der Gesellschaft. Er trifft den kleinen Mann so unfehlbar wie den Grand-Seigneur, die im Unrat der Gesellschaft Verkommenden so sicher wie die in ihrem Überfluß sich Mästenden. Einige Gruppen sind in den Bauern-, Seemanns- und Verbrecher-Novellen zusammengefaßt. Auch die ungemeine Charakterisierungskraft, mit der er dem Wesen der Frau gerecht zu werden vermochte, ist in einem besonderen Kapitel gewürdigt. Noch andere Typen wären herauszugreifen, zum Beispiel der kleine Beamte, den Maupassant nach seinen eigenen Erlebnissen in den Bureaus der Ministerien so ergötzlich schildert; Geistliche, Offiziere und dergleichen. Am vollendetsten zeigt sich sein soziales Auffassungsvermögen als Zeichner der „Gesellschaft" im engeren Sinne. Mit welchem Blick nimmt er schon in ganz summarischer Be-

handlung so seltsame Mischungszustände auf, wie sie die Grenouillère, die heutzutage verschwundene alte Badeanstalt auf der Insel Croissy bei Paris, aufwies. „Man atmet dort in vollen Zügen den ganzen Abschaum der Menschheit, die verkommene Vornehmheit, die Fäulnisprodukte der Pariser Gesellschaft: eine Mischung aus Ladenjünglingen, Komödianten, dunklen Journalisten, Adligen unter Kuratel, anrüchigen Börsenjobbern, ausgemergelten Bummlern, alten, verfaulten Lebemenschen; eine im Trüben fischende Bande aller verdächtigen Existenzen, halb bekannt, halb verkommen, halb beachtet und halb gemieden, Gauner, Spitzbuben, Kuppler, Industrieritter in gemessener Haltung, mit Bramarbasmiene, die zu sagen scheint: ‚Den ersten, der mich Schuft nennt, haue ich nieder'. Die Stätte dünstet nach Dummheit, stinkt nach Gemeinheit und Dutzendliebe. Männer und Weiber sind einander wert. Es schwebt hier ein Duft von Gier, und man schlägt sich für ein Ja oder Nein, um wacklige Renommees zu stützen, die von Degenstichen und Pistolenkugeln nur noch mehr zermürbt werden können."

Wie wunderbar schildert er die seltsame Gesellschaft von Cannes mit ihrem lächerlichen Pürschen auf allerlei Hoheiten und Fürstlichkeiten, um dann zur Pariser Welt hinüberzuschweifen, in welcher der Jahrmarkt der Eitelkeit genau so in Blüte steht, nur mit anderer Ware handelt. An Stelle der „Könige im Exil" von Cannes treten zum Beispiel Künstler. Die Musiker sind am meisten im Schwange. Man ist glücklich, an goldener Kette ein Me-

daillon mit jenem Hosenknopf zu tragen, der dem „Meister“ an dem Abend absprang, als er mit allzu heftiger Armbewegung sein „Ruhe sanft“ ausführte. . . . Maler und Literaten kommen in zweiter Linie in Frage. Bei den letzteren ist wieder zwischen den sanften, traumhaften Lyrikern, und den interessanten, aber auch unbequem beobachtenden und darum gefürchteten Romanciers zu unterscheiden. Im minderen Bürgerstande machen noch Generale und Abgeordnete Staat. In der sechsten Etage aber thront der Herr Bureauchef als Götze. . . .

Maupassant hat Gesellschaft und Geselligkeit verachtet, aber er hat sie studiert. Er hat ihr Tagebuch geführt, ihren Krankheitsbericht aufgenommen. Er hat sich oft genug aus ihr geflüchtet in seine Einsamkeit, und er ist doch immer wieder zu ihr zurückgekehrt aus der furchtbaren Öde und Verlassenheit, die sich ihm mehr und mehr um sein Herz krampften. Er floh aus dem einen in das andere, ein stets Enttäuschter und doch nach Täuschung Verlangender, ein hoffender Verzweifler. Das gibt seinen Schilderungen der „Gesellschaft“ das unvergleichlich Echte und Feingetönte: Er wußte, wovon er sprach.

Bis zum Überdruß begegnet man den Erzählern, die die gesamten Oberen für ihre Zwecke in Bewegung setzen: Unter Baronen und Gräfinnen tun sie es nicht. Dabei steht in jeder Zeile, die sie schreiben, daß sie nicht die geringste Beziehung zu ihrem Stoffe und zu ihren „Helden“ haben. Ihre „Aristokraten“ benehmen sich wie Schneider in der guten Stube oder wie Hochstapler, die

den letzten Knopf versetzt haben. Nichts stimmt. Alles ist von grenzenloser Schiefheit. Man setzt affige Ziererei dorthin, wo gar nichts anderes, als gute, sichere Gewohnheiten sein können. Man verirrt ins Plumpe und Arrogante, wo man ein gewisses Selbstbewußtsein zeichnen will.

Ich will nicht einmal von den Tendenzlern reden, für die jeder „Obere" ein Leuteschinder, Hochnäsiger, eine blonde Bestie oder Kretin wird. Schlimmer sind die „Beglückten", die vom Domestiken-Standpunkt mit verzücktem Aufblick die hohen Herrschaften anhimmeln, die sie in ihrem „Werk" versammeln. Ton und Behandlung sind von einer Süßlichkeit, daß man spürt, wie die Verfasser sich geehrt fühlen, wenigstens mittels Tinte und Papier mit denen umgehen zu dürfen, die sie nie im Leben sahen.

Auch der deutsche Roman, so vielseitig und gehaltvoll er sich gerade in neuerer Zeit ausbaut, hat viel gesündigt. Man braucht nur zu denken, wie abgeschmackt und in der Tönung falsch noch Spielhagen und Sudermann ihre „gute" Gesellschaft reden und sich bewegen lassen! Selten haben so feine Hände, wie die des alten Fontane oder, in seinen guten Stunden, Ompteda gute Konversation vornehmer Menschen geformt!

Wie sehr sich Maupassant seiner eigenen Überlegenheit auf diesem Gebiete bewußt war oder zum mindesten dessen, was not tat, geht indirekt aus einer prächtigen Äußerung hervor, die er einer Schloßherrin in den Mund legt: „Diese Literaten kennen nichts von der Gesellschaft.

Sie haben keine Ahnung, wie man bei uns denkt und spricht. Von Herzen gern würde ich ihnen gestatten, unsere Bräuche, Überlieferungen und Gewohnheiten zu verachten; was ich aber nicht gestatte, ist, sie nicht zu kennen. Wollen sie feinsinnig sein, so machen sie Wortspiele, die allenfalls eine Kaserne ergötzen können. Wollen sie lustig sein, so tischen sie einen Esprit auf, der von den Höhen der äußeren Boulevards bezogen sein muß, aus den sogenannten Künstlerkneipen, in denen man seit fünfzig Jahren dieselben Studenten-Wippchen wiederkäut."

Stil

Die Grundlage bildet bei Maupassant die ungeheure Biegsamkeit und Schmiegsamkeit seiner Sprache, die Kunst der Worte und Nuancen, über die er verfügt. Er ist ein Klassiker des Französischen in dem wunderbaren Schliff, in der Leichtigkeit und Rhythmik seiner Satzbildung, in der mit dem ausgebildetsten Gleichgewichtsgefühl gegliederten und in sich ausgewogenen Linie seiner „Perioden". Man kann sagen, kaum ein Prosaiker von gleich hohem Range ist für einen Ausländer mit nur leidlicher Kenntnis des Französischen und einem einigermaßen ausreichenden Vokabelschatz so leicht zu lesen, wie er. Das bewirkt die wunderbare Klarheit seiner Sprache.

Er hat selbst sehr bestimmt die Erfordernisse erkannt, die man an einen guten Stil zu stellen habe und die er für sich selbst zu erfüllen gesonnen war. Wiederum in der Vorrede zu Pierre et Jean sucht er die Mit-

schaffenden anzureizen, den „klaren, logischen und nervösen" Charakter des Französischen zu wahren. Es gilt nicht, durch wunderliche Wortbildungen, durch mühsam aus der alten oder aus der Provinzsprache hervorgeholte Worte, die dem großen Teil der Lebenden immer tot bleiben, die Diktion zu „bereichern". „All die verzahnten Wendungen", hat er früher schon geschrieben, „die endlosen Zwischensätze, die Verrenkungen, Bocksprünge und Mißbildungen" verursachen Pein. „Das Wort ist heutzutage kein Degen mehr, sondern eine Art Korkzieher . . ." Worauf es allein ankommt, ist, durch die Mannigfaltigkeit der so oder so gewendeten Satzbildung selbst zu wirken, durch die Fülle des inneren Sinnes, durch die Erfindertätigkeit in der verschiedenen Anwendung desselben Materials. Kein „chinesisches Wörterbuch", sondern Einfachheit.

„Stil" in höherem Sinne vermißt deshalb Maupassant zum Beispiel bei Zola, trotz aller Anerkennung, die er sonst für ihn hat. Zola ist ihm „überströmend und gewaltsam wie ein Fluß, der über die Ufer tritt und alles fortreißt." Die eigentliche Delikatesse des feinhörigen Künstlers fehlt ihm. „Er ist kein Sprachkünstler, und er scheint sogar zuweilen nicht zu wissen, welche lange nachhallenden Schwingungen, welche fast unmerklichen und erlesenen Regungen, welche Kunstverzückungen gewisse Wortzusammensetzungen, gewisse Harmonieen der Satzbildung, gewisse unbegreifliche Silbenklänge auf dem Seelengrund fanatischer Feinschmecker hervorbringen, bei jenen, die für das ‚Wort' leben und außer ihm nichts

begreifen.“ Selbst der „große Balzac“ ist ihm „wenig Künstler im strengeren Sinne des Wortes“. Er schrieb eine „kraftvolle, bilderreiche, aber ein wenig verworrene und geschraubte Sprache“. Er hatte stilistisch „die Schwerfälligkeit eines Kolosses“. Es gibt wenig bei ihm, das als Meisterstück der Sprache angeführt werden kann. Auch Musset, der „große Poet“, steht ihm nach dieser Richtung nicht hoch. Er hat nicht diese „gehobenere, unfaßbare und geistigere Bewegtheit“ ... „Die Menge findet in ihm die Befriedigung aller ein wenig groben, poetischen Bedürfnisse.“ Flaubert fast allein genügt ihm unter den Neueren, obwohl Maupassant in seinen Ausführungen im Grunde genommen immer mehr von Flauberts Streben, als von seinem Gelingen spricht. Das Ringen Flauberts war unendlich; des höchsten Preises wert. Aber es kann nicht genügen, um das endgültige Werturteil zu bestimmen. Maupassant selbst war gegenüber diesem geliebten Alten fast blind. So Herrliches Flaubert geleistet: Wie in den Werken als Ganzem, stellt sich auch in seinem Stil leicht das Mühsame und Gequälte seiner Schaffensweise heraus. Es knarrt und ächzt bei ihm in allen Fugen. Die Arbeit, die unendliche, achtungswerte Arbeit, ist selten ganz überwunden durch die letzte Leichtigkeit und Schönheit, in welcher der Genießer die Mühen des Schöpfers vergessen will.

Sucht man jemanden, der den Maupassantschen Forderungen genügt hätte, so ist in erster Reihe Maupassant selbst zu nennen. Er hat sie erreicht, diese Geschliffenheit der Form, die allen Reichtum des Inneren nur desto

leuchtender hindurchscheinen läßt. Er hat diese schlichte, treffende Sachlichkeit, die den Gegenstand geradezu deckt, die nirgend darüber hinwegragt und nirgend zu kurz ist, die keine Reste läßt, als diejenigen, welche der weise Künstler von selbst der Nachfühlungskraft des Lesers anvertraut. Gerade er scheint die Flaubertsche Behauptung zu bewahrheiten, daß es immer nur e i n e Form gebe, um einen Gedanken voll zum Ausdruck zu bringen: So notwendig erscheint alles bei ihm. Maupassant hat diesen Reichtum der Beziehungen, er hat dies Gefühl für die zartesten Nuancen einer „uns bis ins Innerste zu-setzenden" Redensart, das, im Verein mit der großen Form und dem ruhigen Maß, „einen Künstler wie Gott zum Schöpfer macht".

In einer prachtvollen Stelle spricht er sich eingehender darüber aus: „Die Worte," heißt es, „haben eine Seele. Die meisten Leser und selbst Schriftsteller verlangen nur einen Sinn von ihnen. Man muß sie finden, diese Seele, die in der Berührung mit anderen Worten zutage tritt, die plötzlich hervorbricht, die manche Bücher mit einem ungekannten, schwer hervorzuzaubernden Lichte durchleuchtet.

In den Zusammenstellungen und Verbindungen der Schriftsprache mancher Menschen liegt die Heraufbeschwörung einer ganzen dichterischen Welt, welche die Masse der Laien nicht zu bemerken, noch zu ahnen imstande ist. Spricht man ihnen davon, so regen sie sich auf, machen Einwendungen, erörtern, leugnen, lärmen und verlangen, daß man sie ihnen zeige. Jeder Versuch

wäre umsonst. Da sie es nicht fühlen, werden sie es nie begreifen.

Auch kluge, unterrichtete Menschen, selbst Schriftsteller, wundern sich, wenn man ihnen von diesem Geheimnis spricht, von dem sie nichts wissen; sie lachen und zucken die Achseln. Es schadet nichts. Sie verstehen es nicht besser. Ebensogut könnte man von Musik zu Leuten sprechen, die kein Gehör besitzen.

Zehn gesprochene Worte genügen zwei Geistern, die mit diesem geheimnisvollen Organ für Kunst ausgestattet sind, um sich zu verstehen, gleich als bedienten sie sich einer von den anderen nicht gekannten Sprache."

Man kann seine Auffassung von einer edlen, vornehmen Sprachkunst nicht schöner ausdrücken. Wie begegnet sie sich mit der des vielleicht überlegensten Stilisten der Weltliteratur, Nietzsches, wenn er vom „dritten Ohre" spricht: „Wie viele Deutsche wissen es und fordern es von sich zu wissen, daß Kunst in jedem guten Satze steckt, — Kunst, die erraten sein will, sofern der Satz verstanden sein will. Ein Mißverständnis über sein Tempo zum Beispiel: und der Satz selbst ist mißverstanden! Daß man über die rhythmisch entscheidenden Stellen nicht im Zweifel sein darf, daß man die Brechung der allzu strengen Symmetrie als gewollt und als Reiz fühlt, daß man jedem staccato, jedem rubato ein feines, geduldiges Ohr hinhält, daß man den Sinn in der Folge der Vokale und Diphthongen rät, und wie zart und reich sie in ihrem Hintereinander sich färben und umfärben können: wer unter bücherlesenden Deutschen ist gutwillig

genug, solchergestalt Pflichten und Forderungen anzuerkennen und auf soviel Kunst und Absicht in der Sprache hinzuhorchen?"

Esprit. Sous-Entendus

Auf einem Seitenfelde zeigt sich die Maupassantsche Beherrschung des Wortes bis zur Virtuosität: das ist auf dem Gebiete der zarten Andeutungen, der leisen Unausgesprochenheiten, der Sous-Entendus. Man kann sagen, die Sous-Entendus sind eine Spezialität des französischen Schrifttums. Es ist eine müßige Frage, ob schon der Genius der französischen Sprache mehr, als der anderer Sprachen, zu ihnen hinneigt oder ob es die Menschen, die Franzosen, sind, die eine besondere Veranlagung für sie haben. Im Grunde fallen beide Fragen in eine einzige zusammen. Ein Volk hat die Sprache nicht wie ein Kleid, das ihm beliebig über den Gliedern hängt. Sie ist ihm auf den Leib gewachsen; sie ist sein objektiviertes seelisches Angesicht.

Maupassant selbst hat die Fertigkeiten des Esprits als etwas ganz besonders Französisches in Anspruch genommen: Die Kunst, über die Richtigkeit des Gesagten hinaus noch den Reiz der Form empfinden zu lassen, in die es gefaßt ist; die Kunst, entfernte Gegenstände kurz und doch beziehungsreich einander zu nähern; die Kunst, nichts zu sagen, aber alles ahnen zu lassen. Er spricht oftmals von dem „Spöttergeist", „diesem echt französischen Hang, der einen Schein von Ironie den ernstesten Empfindungen beimengt". Er hebt zuweilen noch die

normannische Nuance, die seiner engeren Heimat, hervor, bei der „die Spottlust sich mit der Scheu vor dem Heiligen mischt, mit der abergläubischen Scheu vor dem geheimnisvollen Einfluß von irgend etwas". Im Grunde genommen heißt das: Nichts ist vor dem Esprit sicher. Er lebt so mächtig in der Nation, daß er auch vor den letzten Dingen, vor Tod und „Jenseits", nicht Halt macht — und, so können wir hinzufügen, infolge seiner Heiterkeit und Grazie, denen alle Dinge zum Besten dienen müssen, nicht Halt zu machen braucht!

Bei Maupassant begegnen fast auf jeder Seite Aussprüche, Wendungen und Worte, die durch ihre wundervolle Form überraschen und zugleich tief und beziehungsreich sind. Er spricht einmal von den erloschenen Vulkanen der Auvergne, nahe den Bädern für allerlei Gebresten der Menschheit: „Diese alten Öfen der Welt, die nur noch dazu dienen, den Kranken die Heilwasser zu heizen." — „Die Liebesworte sind immer dieselben; sie nehmen den Duft der Lippen an, von denen sie kommen." — „Der Busen, diese runde und feste Hülle des Frauenherzens, die den Männern so oft genügt und sie zu forschen hindert, was darunter steckt."

Natürlich ist das eigenste Gebiet des Esprit das Liebes- und Geschlechtsleben. Je größer die Schwierigkeit, desto größer ist auch die Freude, sie überwunden zu haben. Je kühner, je gewagter sich ein Stoff darstellt, je weniger man ihn an sich in sogenannter guter Gesellschaft berührt, desto stärker ist auch die Lust und die übermütige Heiterkeit, wenn es der Kunst des Wortes nun

doch gelungen ist, das Unsagbare sagbar zu machen. Darin liegt das eigentliche Vergnügen an den Verschleierungen, an den Sous-Entendus, darin auch ihre Berechtigung. Richtig und unbefangen würdigen können sie nur Menschen von Spannkraft, von geistigem Training, von schneller, elastischer Gangart. Die Kunst besteht darin, alles zu sagen und doch die Notlüge der gesellschaftlichen Konvention offen zu halten. Alle verstehen; und brauchten doch eigentlich nicht zu verstehen. Das Dekorum ist gewahrt, die Formen der Menschen von guten Gewohnheiten, die eben damit das rein „sinnliche“ Vergnügen, das Zoten-Grinsen, von sich abweisen. Dieses würde, falls es überhaupt einmal denkbar sein sollte, durch den Schliff und die Grazie der gelungenen Form sofort auf das Gebiet des Geistigen hinübergespielt, von der Lust der Hirn-Athletik fortgeschwemmt werden. Man lacht aus vollem Halse; aber man meckert und zwinkert nicht. Verfasser und Leser wissen ganz genau, daß das Stoffliche ihnen fast gleichgültig ward, und allein das Entzücken der überwundenen Schwierigkeit in Betracht kommt.

Maupassant vor allem ist gänzlich frei von irgend einer Art der Schlüpfrigkeit. Wo ihm natürliche Dinge zum Scherzen zu ernst sind oder wo sie als Naturalia in Betracht kommen sollen, da spricht er sie mit einer wundervollen, franken Offenheit aus, die, wie beim Kinde, jeden Gedanken an ein Im-Trüben-Fischen ausschließt. Sensualité, nicht grivoiserie, „Sinnlichkeit“, nicht „Schlüpfrigkeit“, hebt schon Lemaître als kennzeichnend für ihn hervor.

Wo freilich Raum ist für Ironie und Humor, da springen übersprudelnd alle Quellen Maupassantschen Geistes. Wer soll einem Spötter böse sein, der die Trennung einer Frau von ihrem Manne begründet mit „physischer Schwäche, welche die Gnädige nie verzieh. Es war ein kleiner, dicker Mann, kahlköpfig, kurz von Armen und von Beinen, von Hals und Nase, kurz von allem!" . . . Oder ein junger Mann reüssiert eines Nachts bei einem Mädchen. Sie hat gerade vorher einen Roman gelesen und der Dichter benutzt das, um seine letzten Aufschlüsse zu geben. Der junge Mann erzählt: „Nachdem die erste Seite des Buches erst einmal umgeblättert war, ließ sie es mich nach meinem Wohlgefallen durchfliegen. Ich las so viele Kapitel daraus, daß unsere Kerzen sich bis zu Ende abnutzten."

In einer Geschichte, Le gâteau, wandert ein Messer, das zum Anschneiden des Kuchens dient, als Symbol für die Gunst einer Frau durch die Seiten. Es ist nur ein Messer und bedeutet ein ganzes Erlebnis. . . . Einmal hat Maupassant es fertig gebracht, eine junge Frau auf das harmloseste und graziöseste über die verschwiegensten Stellen des Körpers plaudern zu lassen. Sie ist gar nicht zufrieden mit ihrem Manne, der sich zu einer Liebhabervorstellung seinen Schnurrbart hat abrasieren lassen. Alle Stellen, meint sie, an denen die Liebe ihre Zuflucht habe, seien vom Schöpfer in seiner Fürsorge gleichsam umschützt und umschleiert worden. „Ein rasierter Mund scheint mir zu gleichen einem gefällten Gehölz rings um eine Quelle, an der man trinken und

schlummern wollte . . .“ Maupassant vermochte das Letzte zu sagen, ohne zu verletzen. Er konnte es wagen, den jauchzenden Liebesakt selber unter dem Locken, Werben, Schluchzen und Aufjubeln des Nachtigallengesanges zu verbildlichen.

Sub specie aeterni

Bei allem Schmuck und Glanz steht Maupassants Lebenswerk in einer unvergleichlichen Schlichtheit und Redlichkeit da. Man kann sagen, er hat nur aussprechen wollen, was war, ohne irgend eine Nebenabsicht nach der einen oder der anderen Richtung. Er hat keine Tendenzen. „Die großen Schriftsteller kümmern sich weder um Moral noch Tugend“, sagt er selbst einmal. Und: „Wenn ein Buch eine Lehre gibt, so muß das ohne den Willen des Verfassers geschehen, durch die Macht der Tatsachen selber, die es erzählt.“ — — Maupassant als Darsteller ist Amoralist. Er ist allumfassend, wie die Gerechtigkeit eines Schöpfers. Er urteilt nicht. Er gibt seinen Personen keine Wertprädikate mit auf den Weg; er läßt sie in ihrer Reputation beim Leser selbst ihren Weg machen. . . . „Die schlichte Wahrheit“ schreibt er auf den Titel seines ersten Romanes; der herbe Stendhal schrieb „Die bittere Wahrheit“ auf den Roman Rouge et Noir. Nicht einmal die Nuance des Weltschmerzes wollte Maupassant ursprünglich in sein Werk hineingetragen haben. Er scheint die Schlußworte von Une Vie zu seinen

eigenen zu machen: „Das Leben, seht ihr, ist niemals so gut noch so schlimm, wie man glaubt.“

Daß trotzdem eine ungemeine Melancholie von dem Lebenswerke Maupassants ausströmt, ist gewiß. Das ist das Unwillkürliche eines großen Künstlers; er kann nichts anderes geben als sich selbst. „Die schlichte Wahrheit“ gibt es nicht. Es gibt nicht die optimistische und nicht die pessimistische Wahrheit, noch gibt es eine, die von beiden etwas nimmt. Es gibt allein diejenige, welche der aufs ehrlichste belauschten Seelenverfassung des Künstlers selbst entspricht. Sie ist die für ihn allein mögliche. Sie weiß sich auch durch die Kraft ihrer inneren Echtheit den Draußenstehenden als die Wahrheit seiner Gebilde aufzuzwingen.

Wie in einem Brennpunkte, lebt Maupassants Redlichkeit in seiner Kunst, Schlüsse zu machen. Nirgend endet er mit einem wirkungslüsternen Coup, mit einem bravosicher ausgespielten letzten Trumpfe. Nirgend fällt er auch dem Extrem der naturalistischen Flegeljahre anheim, lediglich „Ausschnitte“ zu geben, plötzlich irgendwo aufzuhören, ohne daß er noch recht angefangen hätte. Seine Schlüsse klingen wunderbar abgestimmt im Tone des Ganzen aus, ohne eine grelle Deutlichkeit, die für die Neugier der Banausen die Zukunft noch schnell festlegen möchte, aber auch ohne einen gleichgültigen, unbedeutenden Zug. Bis zuletzt hält er alle Fäden in der Hand, läßt keinen achtlos entgleiten und faßt zum Schluß alle noch

einmal zusammen. Seine größeren Schlüsse sind Perspektiven, die den Einzelfall an den Weltlauf knüpfen, ihn innerhalb seiner zurechtsetzen. Jeder seiner Romane beweist das aufs wundervollste. Man wird nicht hinausgeworfen aus der Geschichte; man lebt in ihr weiter, dichtet an ihr herum.

In den Novellen stehen zuweilen scheinbare Pointen am Ende, die wie Schüsse vor dem überraschten Leser aufplatzen. In Sauvée läßt er die junge Frau, der die Freundin erzählt, wie sie ihren Mann in flagranti abgefaßt hat, die schmollende Frage aufwerfen: „Warum hast du mich nicht eingeladen, das zu sehen?" — In Le signe hat ein in der Überrumpelung erfolgreicher, schneller Verehrer einer Dame in der Meinung, eine käufliche Frau vor sich zu haben, zwei Louis zurückgelassen. Die Freundin, der die Betroffene das erzählt, schließt: „Du mußt deinem Manne ein kleines Geschenk von dem Gelde machen. Das ist nicht mehr als recht." — Es sind Pointen, diese Schlüsse. Aber gerade sie beweisen, wie kunstvoll Maupassants Hand ist. Über den bloßen Witz hinaus spiegeln sie die Novelle in ihren wichtigsten Momenten, in ihrem Ton, ihren Personen, in ihrer ganzen Auffassung. Sie sind aus der Stimmung des Vorhergehenden herausgelauscht; sie geben in einem Extrakt noch einmal das Ganze.

Zuweilen benutzt Maupassant den äußeren Rahmen einer Erzählung zum stimmunggebenden Schluß. Wundervoll zum Beispiel in Miss Harriet. Ein Maler hat soeben die tieftraurige Geschichte von der englischen alten

Jungfrau erzählt. Die Gesellschaft sitzt in einem Break, auf einem Jagdausflug begriffen; die Damen weinen. Als der Erzähler geendet, ist der Kutscher auf seinem Bock eingeschlafen. Die Pferde, die nicht mehr die Peitsche spüren, gehen langsam. Der Wagen kommt kaum noch von der Stelle, als sei er zu schwer geworden von der Last einer ungemeinen Traurigkeit . . .

Maupassant hat an solchen Schlüssen gemodelt. Der soeben genannte von Miss Harriet findet sich erst in der Buchausgabe; beim ersten Abdruck im Gaulois als Miss Hastings noch nicht. Bezeichnend ist folgendes: Hector Malot will Maupassant den Stoff von Maison Tellier erzählt haben. Er behauptete, Maupassant habe den Schluß verdorben, denn die Pointe sei gewesen, daß die Bordellwirtin nach der Konfirmation sagte: „Heute abend aber ganz allein in die Baba" . . . Wer sieht nicht, daß Maupassant mit Absicht und aus triftigstem Grunde geändert hat? Bei Maupassant schließt der Ausflug des Bordells zur Konfirmation nach der Rückkehr mit einem übermütigen, improvisierten Fest im Kreise der gewöhnlichen Besucher. Es ist eine der köstlichsten Szenen, voll einer unbezwinglichen, rassigen, echt französischen Heiterkeit. Sie legt sich zudem als Pendant zu dem ebenfalls überschäumenden Anfang um die gehaltvollere Sinnigkeit des Mittelpunktes. Bei Malot eine armselige Anekdote, die, kaum vorgebracht, schon verpufft ist. Bei Maupassant das breit ausladende Dasein selber, ein voller Trunk aus dem Becher, ein suggestiver, von Humor überleuchteter Rausch.

Geschichten, die im Schluß noch nicht fertig waren, hat Maupassant sehr selten im Buche erscheinen lassen. Erst die Skrupellosigkeit posthumer Herausgeber hat in den Nachlaßbänden Le Colporteur und Père Milon eine Reihe von ihnen veröffentlicht. Ein klassisches Beispiel ist Une soirée. Die Novelle war bereits 1883 im Gaulois veröffentlicht, und die ganze Vorgeschichte ist eine der glänzendsten, übermütigsten Schilderungen der Künstlerbohême, von einer schäumenden, schwellenden Laune. Aber der Schluß fällt ungewöhnlich ab. Und Maupassant hat sie in keiner der folgenden Novellensammlungen herausgegeben!

Vielleicht ist Maupassant heute der gelesenste aller französischen Schriftsteller. Ich meine, was das mit unmittelbarster Freude, mit unwiderstehlichem Verlangen betriebene Lesen angeht — denn schon aus Bildungstrieb wird vieles in die Hand genommen, bei dem man nur mit halben Sinnen verweilt. Zola, Daudet, ganz zu schweigen von Balzac, treten heute zurück gegen Maupassant. Schon seine deutschen Übersetzer zählen nach Hunderten.

Ich weiß wohl, daß viele seine Erfolge der häufigen Behandlung geschlechtlicher Stoffe zuschreiben wollen. Keinen Augenblick ist zu leugnen, daß dieser Punkt Wichtigkeit besitzt, sobald man die Anziehungskraft der französischen Literatur im allgemeinen abschätzt. Seit jeher ist das natürliche Leben der beiden Geschlechter eins der

Hauptstoffgebiete gallischen Geistes gewesen. Man muß schon gut Bescheid wissen in der französischen Literatur, wenn man einen bedeutenderen Schriftsteller nennen will, der sich ganz fern von Behandlung sexueller Stoffe gehalten hat. Innerhalb des französischen Schrifttums aber fällt Maupassant keineswegs durch ihre Bevorzugung auf. Man kann sogar sagen, daß Zola mehr Aufmerksamkeit auf sie verwandt hat, mit mehr Deutlichkeit auf sie eingegangen ist, als er. Und schlüpfrig, aufreizend, sind andere Schriftsteller, von Brantôme, Crébillon, bis zu Mirbeaus Journal d'une femme de chambre oder dem Jardin des supplices weit mehr, als Maupassant. Ist es überdies für diesen nicht bezeichnend, daß diejenigen seiner Romane, die geschlechtliche Dinge kaum streifen, wie Fort comme la mort und Pierre et Jean nicht weniger gelesen sind als Bel-Ami oder Notre Coeur?

Was Maupassant das allseitige Interesse, dieses allgemeine Zuhören der Kulturvölker verschafft, ist die außerordentliche Kunst seiner Erzählung, seine wunderbare Fähigkeit der Form.

Man redet zwar viel von der Stumpfheit der Menge, welcher jede feinere Arbeit und gerade die Kunst einer Sache verloren gehe. Man sagt sogar, daß die besondere Köstlichkeit, die formelle Geschliffenheit einem Werke beim großen Publikum mehr im Wege ständen, als nützten. Die Stärke des allgemeinen Beifalls stehe zur Bedeutung eines Werkes fast im umgekehrten Verhältnis.

Unendlich viel Schiefheit und gekränkte Eitelkeit

halbbegabter Artistenseelen verbirgt sich hinter solchen Auslassungen. Freilich ist der „Erfolg“ kein sicherer Beweis einer großen Künstlerschaft. Aber ist es der Mißerfolg? Mindestens so oft, wie die Menge hohe Werke verkannt hat, haben sich auch das „Volk“ und die „Wenigen“ in deren Schätzung vereinigt. Jedes auf seine Weise. Plumpe Werke verbürgen noch nicht das Wohlgefallen des großen Publikums; ebensowenig wie feine und delikate Vorwürfe es ohne weiteres abstoßen. Unter den ersten gibt es so viel Langweiliges, wie unter den zweiten allgemeiner Fesselndes.

Es kommt auf die Behandlung an. Grobe, abenteuernde Schicksale sind leichter zu meistern oder bis zu einem annehmbaren Grade durchzuführen, als delikate. Ihre Größenverhältnisse sind gewaltigere. Daher werden Mängel der Distanzierung, Unausgeglichenheit in der Abwägung der einzelnen Teile gegen einander nicht so leicht gespürt. Bei dem innerlicheren, seelischen Vorgange hingegen bringt die leiseste Verschiebung im einzelnen schon eine Störung des Ganzen hervor, eine falsche Tönung gibt ein verzerrtes Gesamtbild. Es bedarf eines viel feineren Griffels, um die einzelnen Teile in ihren leisen Abstufungen und Übergängen auseinanderzuhalten oder richtig ineinander überzuleiten.

Daher gelingt bei einem diffizilen Stoffe vielleicht einem von hundert Künstlern, was allen hundert bei einem handfesten gelingen würde: nämlich seinen Gehalt, sein eigentliches Leben ins volle Licht zu setzen. Darauf aber kommt es an. Ein feines Seelenproblem sei nur

einmal in all seinen Verschlingungen so getreu dargestellt, wie ein Drauf-und-Dran-Stoff mit seinen Hurras und Abenteuern: Es wird, falls es sich nicht um eine entlegene Absonderlichkeit handelt, auch von der Menge aufgenommen und geschätzt werden. Ganz verstehen und in seinem Werte nachfühlen werden es nur die Wenigen. Aber „wirken“ wird es bei den meisten. Denn dieselben Eigenschaften, die in ihrem glutvollen Leben den Kenner vor Entzücken außer sich geraten lassen, werden von dem Stumpfsinn wenigstens noch als „Interesse“, als „Spannung“ empfunden, sie kommen als „Nicht-Langweiligkeit“ zum Bewußtsein.

Das ist der Fall Maupassants. Seine Kunst ist so feinfühlig; noch seine subtilsten Romane wie Notre Coeur sind so organisch-notwendig gearbeitet, daß sie sich der Auffassungskraft des menschlichen Intellektes aufs genaueste anpassen. Alles Unwesentliche ist mit einer erstaunlichen Zügelung der künstlerischen Logik ausgeschaltet. Er spielt nicht länger auf einer Saite, als sie sich von selbst in Spannung hält. Er verweilt nur so lange bei einem Dinge, als man von ihm hören will, und er läßt nicht da abfallen, wo der Gegenstand noch ganz beschäftigt. Er hat die vollkommenste Fähigkeit des ständigen In-Atem-Haltens. Er hat bei aller Feinheit das absolut richtige Tempo des Vortrags, das die Antwort genau dann gibt, wenn sich ihr die Frage entgegendrängt. —

Kein Zweifel: die zeitaufwühlendste Form des Schrifttums ist auch die vergänglichste. Kaum etwas er-

regt gelegentlich so sehr, wie ein Roman. Er liegt einer Epoche unmittelbar am Herzen, er fühlt ihr den Puls in Freude und Leid, er wird geliebt und gehaßt, wie eine Persönlichkeit. Und wenige Jahre hernach ist alles verschollen. Verstaubt und verschmäht steht der Schwerenöter von gestern im Winkel; muß ohnmächtig zusehen, wie „spannendere" Parvenus ihn ersetzen. Es ist, als ob dasjenige, was am heftigsten mit der Zeit gelebt hat, auch am stärksten von ihr ramponiert wird. Das jähe Feuer heizt nicht, es läßt nur schneller verglühen.

Ein kleines lyrisches Gedicht besteht; der dicke Wälzer vergeht. Selbst Balzac und Beyle, Freytag und Spielhagen, — wer liest sie heute noch wahrhaft! Der Name an sich bleibt noch eine Weile, nachdem das, was ihm seinen Gehalt gab, längst verblichen ist. Hingegen: Wer kennt nicht das Lied vom verlorenen Sluzelin: „Ih bin dîn, du bist mîn". Wer kennt nicht: „Den liebsten Buhlen, den ich han!" Über die Jahrhunderte hinweg kredenzt uns ein feines Poem seinen zartesten Duft, sein lieblichstes Geheimnis, während die gewaltig ausholende, Massen auf Massen türmende Roman-Aktualität schon vor den Tagesgöttern erschlagen wird, denen sie diente.

Verfällt auch Maupassant diesem Geschick? Mir ist, als müßten von allem, was das neunzehnte, das große Romanjahrhundert in Frankreich, hervorgebracht hat, etwa neben Zolas Germinal und ganz wenigem anderem, Maupassants herrlichste Novellen und Romane am längsten bleiben. Das darum, weil, — außer ihrem flutenden Leben, außer ihrem rein-menschlichen Gehalte

— ihre Form das Gedrungenste und Haltbarste ist, weil die Kunst des Erzählens in ihnen am höchsten steht. Andere haben gewaltigere Probleme aufgepflügt, — Maupassants Kunst steht wie die feinste Blüte aus der Arbeitsstatt des großen und berühmten Geschlechts der französischen Romanciers am Ende des Jahrhunderts da! Sie hat bei aller Freiheit und Beweglichkeit die stille Notwendigkeit, die edle Linie, die eiserne Klassizität. Sie gleicht am meisten einem feinen Poem.

War Maupassant ein Genie? Die Frage hat ihr Kompromittierendes. Rangstreitigkeiten in Geistesangelegenheiten gewinnen leicht etwas Schiefes. Wo alles so fließend, so wenig mit einem fixen Maßstabe zu messen ist, wo verschiedenartige Bildung, Auffassungsfähigkeit und Erfahrung mitsprechen, scheint es den Spott herauszufordern, will man irgend etwas aufstellen, was einer Stufenleiter der Potenz ähnlich sieht, womöglich einen Künstler an dem anderen messen, um im Grunde immer nur festzustellen, daß der Spatz kein Grünspecht ist.

Dennoch. Die Frage nach der Genialität hat ihren Sinn. Genie ist eine Scheidemarke der Geister. Nie ist Talent und Genie zu verwechseln. Selbst zwischen Genie und „großem Manne“, die manchem identisch scheinen, besteht eine nicht immer und nicht jedem erkennbare, dennoch aber unwandelbar vorhandene Grenze. Napoleon würde man ein Genie, kaum einen großen

Mann nennen; Friedrich den Großen eher einen großen Mann als ein Genie; Bismarck ohne Zögern beides. Man sieht, wie schon bei zwei so äußersten Benennungen das Schwergewicht bald zur einen, bald zur anderen Seite neigt. Man könnte das Paradoxon wagen, daß von zwei Geistern, wie Ibsen und Strindberg, Ibsen der bei weitem Größere und dennoch Strindberg von Natur der Genialere sei. „Genie" ist etwas so Besonderes, über die Menge der Dinge und Menschen Dahinwandelndes, daß man, wo man es antrifft, es zu zeichnen nicht unterlassen kann.

Allgemein gesprochen, ist Genie in Frankreich eine rare Pflanze. Wem unter den Künstlern wollte man es zusprechen? Wen wollte man nennen, wenn es einen Vergleich mit Goethe, Shakespeare, Michelangelo, Äschylos gilt? Frankreich ist das Land der grandiosen Talente. Von ihnen hat es vielleicht mehr als jedes andere, in der Malerei wie in der Dichtung; nur die Scheidegrenze zum absolut Letzten zu überschreiten, gelingt seinen Söhnen selten. Vielleicht herrscht eine zu große Klarheit in französischen Köpfen, vielleicht ist das französische Naturell zu heiter, zu angeregt, um je mit dieser Wildheit, mit dieser Rücksichtslosigkeit über letzten Gründen zu hängen, die den eigentlichen Einschlag des Genialen auszumachen scheinen.

Maupassant selbst hat sich nicht für ein Genie gehalten. Er stellt sich mehrfach in Gegensatz zu den wahrhaft Genialen. Er ist vielleicht das größte Erzählungstalent der französischen Literatur. Lemaître nennt ihn schlecht=

hin vollkommen. „Er erzählt so selbstverständlich, wie ich atme; er schafft Meisterwerke, wie die Apfelbäume seiner Heimat Äpfel geben." Dennoch, was man sich gewöhnt hat, im Geistesverkehr der Völker „Genie" zu nennen, würde man sich kaum entschließen, ihm beizulegen. So groß seine Meisterschaft ist, so wenig man wüßte, wen von Franzosen man ihm überordnen sollte — dieses seltsame Licht, dieses unheimliche Funkeln von Stirnen, wie Byrons, wie Goethes und Äschylos, geht von ihm nicht aus.

Ausgang

Letztes Schaffen

Mehrfach war zu bemerken, daß, von einzelnen, schnell vorübergehenden Krankheitsstadien abgesehen, Maupassant bis zuletzt im vollsten Besitz seiner geistigen Kräfte war. Das kann nicht genug hervorgehoben werden gegenüber Leuten, die sich auf Grund der Tatsache, daß Maupassant späterhin wahnsinnig geworden ist, den billigen Scharfsinn leisten, in seinen Schriften Spuren geistiger Gestörtheit nachweisen zu wollen. Jedes seiner Werke ist in absolutester geistiger Klarheit, in durchsichtigster dichterischer Logik geschrieben worden; geschliffen wie ein edler Stein von seiner Künstlerhand, die es nicht lassen konnte, zu „fassen" und zu formen. Gerade wo Halluzination und Irresein von ihm behandelt werden, ist sein künstlerischer Verstand zu bewundern: So fein durchkomponiert ist alles, so sicher berechnet auf die eindringlichste Wirkung. Nur der Stoff gehört dem Gebiet des Irreseins an, der Schriftsteller selbst steht darüber, räsoniert, wie der Vernünftige über den Gestörten, wie der Arzt über die Krankheit.

Es kommt auf den unmittelbaren Eindruck an, den Kenner von einem Werke haben. Es kommt darauf an, daß man nicht von irgend einer Nachricht, die außerhalb der rein künstlerischen Sphäre gewonnen ist, in sei-

ner ästhetischen Wertung bestimmt werde. Es ist äußerlich interessant, zu wissen, daß Maupassant, wie er selbst auf eine Bemerkung des Arztes de Fleury geantwortet hat, keine Zeile des Romans Pierre et Jean ohne den Gebrauch von Äther geschrieben haben will. Aber nützt oder schadet eine solche Nachricht auch nur im geringsten der Beurteilung des Werkes als künstlerischem Erzeugnis? Allein auf die Frage kommt es an: Spürt man „Äther" in seinem Werke? Bemerkt man in der Dichtung krankhaftes Gestörtsein? Ist das n i c h t der Fall, so ist die Kunde von dem Gebrauch des Medikaments eine Notiz, wie irgend eine andere auch. Erst der Äther ist es vermutlich gewesen, der den leidenden Dichter in den ungefähren Stand seiner normalen Fähigkeiten versetzte. Und gerade, hätte er ihn n i c h t gebraucht, würde man die krankhafte Verfassung vielleicht gespürt haben.

Die Möglichkeit höchster geistiger Leistung bei partiell verfallender Gehirnmaterie wird von sämtlichen Ärzten zugegeben, die die Krankheit Maupassants allgemein behandelt haben. Überall wird ihr r e m i t t i e r e n d e r Charakter hervorgehoben. Sie fängt mit allgemeinen Symptomen an, schickt in Abständen kleine Vorläufer, liefert unbedeutende Scharmützel, wagt plötzlich einen größeren Ausfall, um sich wieder zurückzuziehen, läßt sogar unter entsprechender Behandlung lange nichts von sich hören, macht aber wieder und wieder Vorstöße, bis der große Zusammenbruch erfolgt. Diejenigen, welche auf greifbare Vorboten des „Wahnsinns" in Maupassants W e r k e n pürschen, weil sie glauben, sie m ü ß t e n dar-

in zu finden sein, kennen die Krankheit nicht. Lediglich, soweit jede Krankheit auf die Reizbarkeit und Stimmung des von ihr Befallenen wirkt, brauchen sie auch bei Maupassant bemerkbar zu werden. Im übrigen kann die psychische Feinfühligkeit gelegentlich sogar gesteigert und vertieft sein. Jene Spürer unterlassen es sogar, dem Dichter den allereinfachsten Schluß zugute kommen zu lassen, der auch ohne genauere Kenntnis der Krankheit und ihres Verlaufes möglich wäre. Sie vergessen, daß die Zwischenzeiten des ungetrübten Bewußtseins, selbst bei einem von der Krankheit stark angefressenen Manne, die Leistungen des verdunkelten Bewußtseins zu korrigieren vermögen, daß also Maupassant, selbst wenn er zeitweilig Krankhaftes hervorgebracht hätte, es in den langen lucida intervalla richtigzustellen in der Lage gewesen wäre.

Überdies wird von Bekannten der Vollbesitz der geistigen Kräfte auch in dem letzten Lebensabschnitt Maupassants bezeugt. „Niemals war er so klarblickend," sagt Pol Neveux. Sein gesamtes Gefühls- und Seelenleben hatte sich verfeint. Mehr als je neigte er zum Schwärmen und zur holden Träumerei. Wenn etwas für die volle künstlerische Potenz des Dichters bis kurz vor dem großen Ruine spricht, so sind es die beiden hinterlassenen Romanbruchstücke des letzten Jahres: L'âme étrangère und L'Angélus. Alles ist bester Maupassant, so klassisch klar und schlicht, so voll der alten Bildlichkeit im Ausdruck; die Charaktere so sicher hingestellt

und scharf umrissen! Von dem zweiten Werk, dem Angélus, das die Arbeit an L'âme étrangère unterbrach, hat er selbst das lebhafteste Gefühl gehabt, daß es Zeugnis von seiner gesammelten Kraft ablegen werde. Im Juli 1891, also ein halbes Jahr vor seinem geistigen Ende, schreibt er an seine Mutter: „Ich habe niemals etwas mit solcher Leichtigkeit geschrieben. Ich wandere in diesem Buche, wie in meinem Zimmer, ohne zurückzuschweifen, ohne Änderungen. Ich kann nicht sagen: es wird ein Meisterwerk; aber ich weiß, es wird mein Meisterwerk." Der vorliegende Torso bestätigt das Zutrauen dieser im übrigen für sich selbst zeugenden schönen Sätze.

Dabei liegt der Stoff des ersten Bruchstückes, der Ame étrangère, keineswegs ausschließlich nach der schwermutsvollen Seite. Gerade das Stück, das erhalten ist, zeigt Maupassant in seiner alten Kraft als Gesellschaftsschilderer, in der skeptisch-ironischen, gänzlich untragischen Haltung seiner Desillusioniertheit. Bourget berichtet, Maupassants Problem sei gewesen, das Schicksal zweier Menschen zu zeichnen, die durch Leidenschaft zueinander hingetrieben werden, aber von zwei verschiedenen Enden der historischen und physiologischen Menschheitsentwickelung herkommen. Das ist der bekannte kurze Satz, auf den man jedes große Werk zurückführen kann, der indessen von seinem eigentlichen Leben kaum etwas ahnen läßt. Offenbar reizte es Maupassant, in diesem Roman seine Kenntnis von Kreisen niederzulegen, die intim zu belauschen Schriftsteller seines Ranges

häufig nicht Zeit und nicht Lust besitzen, häufig auch nicht die Gelegenheit haben. Er wollte ein Stück internationaler Aristokratie schildern. Wie er sich selbst in dem Bruchstücke ausdrückt, sollte es „dies kleine Aristokratenvolk ohne politische Grenzen" sein, diese „internationale Auslese des High-Life, die sich kennt, sich anerkennt und überall wiederfindet: in Paris, Cannes, London, Wien oder St. Petersburg. Eine Kaste, gebildet durch Geburt, Erziehung und bestimmte überlieferte Formen, durch eine gleiche Auffassung des vornehmen Lebens, auch durch Heiraten, insbesondere aber legitimiert durch höfische Beziehungen und königliche Freundschaften, welche sie fast über das landläufige und abgedroschene Vorurteil der Nationalität hinausheben."

Sein Held, ein millionenschwerer (500 000 Franks Rente) Gentleman von fünfunddreißig Jahren, voll Geist, Geschmack, Beherrschung anderer und seiner selbst, den er merkwürdigerweise, gleich dem Helden seines voraufgehenden Romanes Notre Coeur, Mariolle nannte, kommt zum ersten Mal näher in die bezeichneten Kreise hinein. Offenbar sollte er, nachdem er soeben eine dreimal getäuschte und dreimal von neuem geknüpfte Liebschaft mit einer Groß-Kokotte von Paris endgültig überstanden, sich in ein Mitglied jener „exklusiven" Gesellschaft verlieben. Mutmaßlich war dies Mitglied die erlesene Rumänin, deren Silhouette in dem vorhandenen Bruchstück vorüberhuscht, eine junge Witwe, Gräfin Moßka, deren „dichtes, schwarzes Haar über der Stirn und den Schläfen das Haupt wie mit Nacht zu krönen

scheint".... Es kommt nur bis zur Anbahnung der ersten Begegnung auf einem von der Prinzessin de Guerche geplanten Ausfluge. Maupassant unterbrach hier, also ungefähr um die Mitte des Jahres 1891, zugunsten des Angélus. Er unterbrach auch, weil er die Umgebung seiner Rumänin näher kennen zu lernen gedachte, — eine Einladung der Königin Carmen Sylva an ihren Hof, der er zu folgen vorhatte, sollte ihm die Gelegenheit geben.

Es kam nicht dazu. Er konnte es uns nicht mehr bescheren: Das offenbar groß angelegte Gesellschaftsgemälde, das kein zweiter, wie er, zu malen imstande gewesen wäre. Ein Gemälde ohne Voreingenommenheit nach der einen wie nach der anderen Seite. Ohne demokratische Enge und Charakter-posierende Freiheitsbravaden, aber auch ohne beglückte Hofmannsseligkeit und pinselhaften Einzigkeitsdünkel, unverfälscht und fein im sicher ruhenden Gefühl seines Wertes als Mensch, Gentleman und Künstler. —

Auch der Roman, um dessen willen der Dichter die Ame étrangère verließ, der Angélus, liegt, ein grandioser Torso, da. Was aus dem Werke geworden wäre, wer will es sagen? Aber nach dem, was vorhanden ist, nach der Macht und Tiefe des Stoffes zu urteilen, ist es wohl möglich, daß Maupassants schon angeführtes Wort, der Roman werde sein Meisterwerk sein, Wahrheit geworden wäre.

Die Gräfin Brémontal sitzt im Winter des deutsch-französischen Krieges einsam auf ihrem Schlosse in der

Normandie, nicht weit vom Meere. Die Preußen schwärmen in der Nähe. Ihr Mann steht im Felde. Sie hat ein Kind von vier Jahren; ein zweites erwartet sie in der nächsten Zeit. Ihr Vater, der Geistliche, der Arzt kommen zum Diner, um sie bald wieder zu verlassen; ihre Einsamkeit ist größer als zuvor. Plötzlich werden Schläge gegen das Haustor laut; Stimmen, Waffengeklirr: Der Feind begehrt Einlaß. In einer erregten Szene, die sich alsbald zwischen der Gräfin und dem preußischen Befehlshaber abspielt — an sich prachtvoll geführt, aber auf seiten des preußischen Offiziers ganz unmöglich — verliert die Gräfin, wohl mit auf Grund ihres überempfindlichen Zustandes, gänzlich die Besinnung. Sie stürzt, ihr Söhnchen auf den Armen, hinaus in die Nacht, in Wald und Schnee. . . .

So weit geht der fertig vorliegende Anfang. Maupassant hat sich über den weiteren Verlauf des Romans mehrfach zu Freunden ausgesprochen. Wir besitzen Äußerungen von seiner Mutter, von dem Lyriker Dorchain und von Maupassants Freundin, Frau Lecomte du Nouy. Die zuletzt Genannte hat in ihrem Buch En regardant passer la vie am besten und ausführlichsten berichtet.

Die vorzeitige Geburt eines für immer gelähmten kleinen Krüppels sollte die Folge der entsetzten Flucht der Gräfin sein. In einem Stalle, in einer Krippe und auf Stroh, wie Jesus selbst, kam das Knäblein zur Welt, unter den Klängen des „Angelus Dei". . . Daher der Titel.

Das Schicksal dieses Knaben bildete den eigentlichen Inhalt des Romans. In ihm sollte dichterisch das Thema des Werkes konkret werden: das Thema vom „Schuldbuch Gottes“ (dossier de Dieu), wie sich eine der Personen, ein Arzt, ausdrückt. Der kleine Krüppel wird ein hochbedeutender Geist, ein tief fühlendes Gemüt. . . . Und wie dieser Geist, dieses Gemüt durch die körperliche Gebrechlichkeit gehindert werden, sich zu entfalten, wie dieser mit jeder Empfänglichkeit der Seele ausgestattete Mensch durch den täppischen Zufall der Geburt um seine Blütenträume betrogen wird, das war es, was der Dichter formen wollte.

Die Erzählung sollte zunächst ruhig weitergehen. Der Vater, der Graf, kehrt aus dem Feldzuge nicht mehr heim; eins der letzten Gefechte hat ihn hingestreckt. Die Mutter widmet sich fortan ausschließlich den beiden Söhnen, dem vier Jahre Älteren, Gesunden und Schönen, und dem eigentlichen „Helden“, dem schwächlichen, verstümmelten, aber, wie zum Ersatze desto genialeren Letztgeborenen. Gerade diesen weiter und weiter auszubilden, ist der durch den Erfolg sich belohnt fühlende Ehrgeiz der Erzieher, zu denen der erwähnte Abbé und der Arzt gehören.

Die Söhne kommen ins Jünglingsalter. Der Arzt schickt die Familie ins Bad Aix (wo auch L'âme étrangère spielt). Der Ältere schließt sich einer Gruppe junger Leute an, die Ausflüge unternehmen, allerlei Sport betreiben, besonders Tennis. Der Gelähmte kann natürlich nicht mitmachen; er fühlt sich unglücklich und schließt sich

ab. Lediglich von seinem Fenster aus sieht er auf die Lust und Ungebundenheit der anderen hinab. Endlich gelingt einem jungen Mädchen, im Einverständnis mit Mutter und Bruder, was dem Zureden dieser beiden letzten allein nicht geglückt ist: Der Kranke läßt sich in seinem Wägelchen zum Tennisplatz herabbringen, um wenigstens äußerlich dabei zu sein. Sein Geist, seine Überlegenheit drängen sich alsbald allen auf, und in der Anerkennung der anderen beginnt er so etwas, wie Erhöhung des Daseinsgefühls zu spüren. Den Rest gibt das junge Mädchen. Er wähnt sich von ihr verstanden, er legt ihre Anteilnahme als ganz persönlich ihm gehörig aus. . . . Eines herrlichen Sternenabends, als er ihr sein Schicksal klagt, während sie ihn mit sanften Gegengründen tröstet, ergreift er ihre Hand und bedeckt sie mit heißen Küssen. Sie, in der Furcht, ihn zu verletzen, auch weil sie eine Liebe seinerseits für ausgeschlossen hält, zieht ihre Hand nicht zurück. Er aber glaubt sich jetzt von ihr geliebt!

Plötzlich liegt eine große Heiterkeit über ihm. Die Mutter bemerkt sie und findet auf Grund ihrer den Mut, ihm die Verlobung seines älteren Bruders mitzuteilen, die sie seit einigen Tagen vor ihm geheim gehalten hat. Es ist die Verlobung mit eben dem jungen Mädchen, das er verschwiegen liebt! Eine entsetzliche Krisis bricht über ihn herein. Er will nach Hause zurück. In Rouen hat er einen furchtbaren Gefühlsausbruch. Er wirft der Mutter vor, daß sie ihn dies Leben hat führen lassen, daß sie überdies diese Feinheit des Geistes, diese Emp=

findsamkeit der Seele in ihm noch habe entwickeln helfen! Wozu? Wozu? ... Mit den furchtbaren Fragen auf den Lippen, die gleich Anklagen sind, sollte wahrscheinlich er, der beim ersten Klang des abendlichen Angelus Dei zur Welt gekommen, beim Ton des morgendlichen Angelus scheiden. ...

Aber diese Augenblicke einer äußersten Qual bewirken eine furchtbare Umwälzung im Inneren der Mutter. Sie ist bis dahin ehrliche Katholikin gewesen. Ihr und des Toten Schicksal reift sie plötzlich zur illusionslosen Skeptikerin. Aus dem Fenster hinaus, in die Schönheit der erhaben gleichgültigen Natur, ruft sie ihre wilden Anklagen, ihre Flüche und Verwünschungen gegen Gott.

Man sieht, wie schlechthin beherrschend das Thema vom „Schuldbuch Gottes" in dem Romane durchgeführt werden sollte. Über dem Ganzen liegt es wie das Goethesche: „Ihr führt ins Leben uns hinein, ihr laßt den Armen schuldig werden, dann überlaßt ihr ihn der Pein ..." Nur daß bei Maupassant jedes weitere „Denn alle Schuld rächt sich auf Erden" ausgeschaltet ist. Seine Betrachtungsweise ist völlig vom Persönlich-Verantwortlichen abgewendet. Sie geht rein auf das Gebiet der mechanischen Zerstörung von Fähigkeiten, auf die Brutalisierung des ursprünglich Verheißungsvollen durch Zufall und Materie. Weil ein feindlicher Offizier eine schwangere Frau entmenscht behandelt, darum geht ein Menschenleben voll hoher Anlagen, voll weiter Gedanken zugrunde! Die großen Ideen sind eine Lächerlichkeit vor

dem souveränen Stumpfsinn des Weltlaufs. Es ist die Tragik des Geschaffenen, daß es sich zu wunder welchen Taten berufen glaubt und so bald erkennen muß, daß es ein Nichts ist vor dem Opferaltar der Natur.

Das ungefähr war das Grundmotiv. Es sollte allen Anzeichen nach im Roman weiter und weiter ausschwingen. Es kündigt sich bereits an in der fertigen Eingangsszene, da die Gräfin am rauhen Winterabend träumend am Kamin sitzt, verlassen, fröstelnd, bang. Sie ergreift einen Gedichtband, der von herrlichen Sommerabenden schwelgt, und sie denkt schaudernd, warum es neben seligen Zeiten, wie den geschilderten, andere gebe, die so grau und trostlos seien, wie die heutigen eines stürmenden, unerbittlichen Winters. Sie denkt, warum diese Disharmonie durch die Natur gehe, die zu allem Guten und Gefälligen den Gegensatz bilde, an das Schöne und Liebe das Grausame und Häßliche reihe, auf den Tag die Nacht folgen lasse, auf Werden und Sprießen Tod und Vernichtung.

Die Philosophie des Übels, des Bösen in der Welt steht zur Diskussion. Sie spinnt sich weiter in den Reden des Arztes, der der freiwillige Erzieher des jungen Krüppels wird, eines feinen Kopfes, einer bedeutenden, im Departement berühmten Kraft. Er sieht das Elend weit und breit, er verlacht die Vorstellungen von Gott und Göttern, die die Menschheit sich von jeher gemacht, die Ideen der Vergeltung, des Lohnes, der Strafe. Er ist derjenige, den Maupassant das Wort vom „Dossier de Dieu“ prägen läßt, von jenem Buch der Anklage, das er

schreiben möchte auf Grund all des unverdienten Wehs und Unglücks der Welt.

Maupassant hat gerade diesen „Atheisten", dessen Ansichten alles über den Haufen rennen, was irgendje für glaubenswert gegolten, als einen Mann von hoher Menschlichkeit gezeichnet. Einmal in seiner Hingebung gegen den Kranken, den er trotz aller Fehlschläge immer wieder zu heilen sucht. Sodann in seiner Liebe gegen seine kranke und einsame Mutter. Seine Sehnsucht geht nach Paris, wohin seine Begabung und die Wertschätzung der Autoritäten ihn ziehen. In Paris könnte er die außerordentlichen Fälle studieren, er hätte jedes Hilfsmittel der Wissenschaft zur Hand, er vermöchte . . . Fürsten, große Künstler und Minister zu kurieren. Indessen der alten Frau wegen, die ihm das Leben gab, bleibt er in der Provinz!

Vielleicht hat in dem Roman der Gegensatz zwischen offizieller Religion und dem, was menschlich wertvoll und wahr ist, der Gegensatz zwischen Kirchlichkeit und Sittlichkeit oder vielmehr die gänzliche Unbedingtheit des einen durch das andere noch weiter ausgeführt werden sollen: Gewissermaßen als Untergrund für das Hauptmotiv, das jeder Kirchenlehre ins Gesicht schlug. Auf einem Blatte des Nachlasses findet sich eine Liste von Personen, darunter ein Abbé von Praxeville. Jedenfalls sollte dieser der Vertreter der absoluten Kirchlichkeit sein, der reglementsmäßige Priester, dem das autochthone Gefühl der Moral abgeht. Denn für die Kirche konnte der schon erwähnte, im innersten Wesen völlig kon-

fessionslose, aber tief sittliche Abbé de Marvaux nicht zählen; nur für die Religion im allgemeinen.

Es kann kein Zufall sein, daß der Angélus am Ende der Maupassantschen Laufbahn steht. Wer dieses Werk seinem tiefsten Gehalte nach würdigt, wer es chronologisch-biographisch in das Dasein seines Dichters hineindenkt, der fühlt, daß es nicht gerade bloß „fällig“ war, sondern daß eine innere Notwendigkeit zu ihm trieb. Mehr als jedes andere war es vom Leben seines Verfassers eingegeben, von den überwältigenden Stimmungen und Gedankenreihen, die ihn zur Zeit des Entstehens, also zur Zeit seines eigenen allmählichen Sterbens, beschäftigten.

Maupassant wußte, was ihm bevorstand! Eine Reihe von Äußerungen an Freunde und Bekannte, bestimmte Handlungen, die im Kapitel seines Endes erzählt werden, vor allem sein Testament, beweisen, daß er darauf gefaßt war, plötzlich einmal den tödlichen Streich von jener Krankheit zu empfangen, welche die Axt schon in der Jugendzeit an seine Wurzel gelegt hatte. Wie sein vom Schicksal Gezeichneter im Angélus war er getroffen von unheilbarem Übel, desto schlimmerem, da es innerlicherer und schleichenderer Natur war, als bei jenem. Auch Maupassant war vorzeitig zum Krüppel geschlagen; auch ihm welkten Träume und Pläne vor der Vollendung dahin. Durch einen läppischen Streich des Zufalls war es auch ihm mißgönnt, sein Dasein gemäß

der Idee auszuleben, die ursprünglich in es hineingelegt schien.

Was sein klarer und medizinisch gebildeter Geist unter der Voraussicht des Kommenden gelitten haben mag, davon hallen einzelne Laute zu uns herüber. „Nie mehr arbeiten können! Nie — nie mehr! Tot sein bei lebendigem Leibe! . . .“ klingt es, wie bei Ibsens Oswald in den „Gespenstern“, mehrfach aus Maupassants mündlichen Äußerungen heraus. Brieflich schreibt er: „Mein Geist folgt schwarzen Talfurchen, die mich, ich weiß nicht wohin, führen. . . . Ich trete aus der einen, um in eine andere hineinzugeraten und ich sehe nicht voraus, was am Ende der letzten sein wird.“ Ganz gewiß umkreisten seine Gedanken in der letzten Zeit unablässig dieses Eine, Furchtbarste, das in sein Leben getreten war; sie ballten sich zusammen um diesen Stoff des Angélus, der ihm von selbst entgegenkam.

Gerade darum wäre dieser unzweifelhaft sein intimstes, sein persönlichstes Werk geworden. Er wäre einem Bekenntnis von allerinnerlichster Färbung gleichgekommen. Daß Maupassant das selbst so empfand, beweist nicht nur der oben beigebrachte Brief an seine Mutter, der die große Schöpferliebe zu diesem „s e i n e m Meisterwerke“ atmet. Es geht auch hervor aus der ganz besonderen Art, wie ihn dieses Buch beschäftigt. Er spaziert eines Abends mit seiner Mutter zu Aix-les-Bains inmitten einer still erhabenen Landschaft und findet plötzlich den Schluß — jene, Frau Lecomte du Nouy bekannte, große Verwünschungsszene der mater dolorosa ge-

gen den grausamen Gott. Wie ein „Genie-Sturm" raste der Erguß aus ihm hervor, in die Dämmerung des Abends hinein. Er ist leider nie aufgezeichnet worden.

Ein anderes Mal hat Maupassant dem Dichter Dorchain und dessen Frau den ganzen Roman erzählt. Die Begleitumstände sind das Bedeutsamste. Es war im August 1891 im Schweizer Kurorte Champel-les-Bains, wenige Monate vor dem Wahnsinn. Zeichen der Gestörtheit waren schon bemerkbar; Maupassant war aber inzwischen immer wieder klar. So an dem Abend, an dem er bei Dorchain eingeladen war. Dorchain selbst hat davon berichtet. Zwei Stunden lang erzählte er sein Werk, und zwei Stunden lang lauschten ihm seine Wirte wie gebannt. So stark war der geistige Strom, der von ihm ausging, seine lichtvolle Klarheit, die Tiefe und Ergriffenheit seines Gefühls; so mächtig zauberte er das Schicksal seines Krüppels mit der herrlichen Seele vor sie hin. Tränen standen ihm in den Augen, und Tränen kamen auch den Hörern. Er schluchzte, und ein großes Weh lag über seinem Antlitz, das halb in Andacht, halb in Verzweiflung vor sich hinstarrte. . . .

Der unmittelbare Zusammenhang dieses Werkes mit Maupassants Leben, wie er sich durch Inhalt und äußere Umstände dartut, läßt auch kaum einen anderen Ausgang als den schon erwähnten, verzweifelt-tragischen, möglich erscheinen. Dorchain berichtet zwar, man habe an jenem Abend trotz der Tragik des Werkes zu spüren gemeint, daß Maupassant eines Tages von seinen düsteren Gedanken hinweg den Flug zum Lichte und der Hoff-

nung nehmen werde; er habe einen geradeswegs religiösen Eindruck gemacht. Sicherlich sollten auch in dem Werke versöhnliche Teile enthalten sein. Was Maupassant an Menschenliebe, an ethischem Schönheitsideal und Hingebungsbedürfnis auszuströmen hatte, lagerte sich wahrscheinlich in der herrlichen Gestalt des Abbé de Marvaux ab, dem auch die unvergleichlich schönen Worte über Christus beigelegt sind.

Dennoch. Als Ganzes mußte wohl dieses Werk mit einer schrillen Disharmonie auslaufen, wie es der Gesamtdichtung Maupassants, wie es seinem Leben selbst entsprach. Glücklichere Künstler haben verwandten Stoffen ein gutes Ende zu finden gewußt. Korolenko zum Beispiel läßt seinen „blinden Geiger" in der Musik die große Aufgabe finden, die seinem Leben einen Inhalt, seiner Blindheit den überfeinerten Sinn des Gehörs gleichsam als Ersatz gibt. Er vermag durch ihn sogar seinem Volke, den Kleinrussen, das Geschenk einer neuen Schönheit zu schaffen.

Maupassant vermochte das nicht. Zu sehr wurzelte — trotz aller äußeren „Objektivität" — seine Kunst in seinem Leben und in seiner Weltauffassung. Zu sehr entsprach insbesondere dies Werk seinem persönlichen Schicksal. Wer selbst so furchtbar getroffen und zugleich, ob er will oder nicht, der Fanatiker der Wahrheit ist, der vermag den grausen Wirklichkeiten vom Schlage des Angélus keine Versöhnung anzudichten. Als Lüge und verflachende Schöntuerei wäre es Maupassant erschienen. Er m u ß t e zugrunde gehen lassen, der wilden Despotie

der Natur gleichsam nachfrönen. Dahinter erschien ihm das große Fragezeichen und die Wehmut der schuldlos Gefällten, die ihm am Ende seiner Philosophie und seiner Kunst gestanden haben. . . . Gehörte es vom Standpunkte der Literatur nicht auch in das „Schuldbuch Gottes“, daß es diesem Dichter nicht vergönnt war, den 'Angélus zu vollenden, dieses Werk, in welchem er allen Anzeichen nach im Begriff war, sich sein Tiefstes und sein Mächtigstes von Herz und Hirn zu schreiben?

Philosophie

Der Angélus hätte in dichterischer Form nur ausgesprochen, was als Hintergrund fast hinter allen ernsthaften Werken Maupassants steht: die Unversöhnlichkeit seiner Anschauung. Nur ganz selten finden sich bei ihm Novellen, die das Glück einer Entwicklung künden und den Sieg des Guten. Le papa de Simon ist so eine herzlich-rührende Geschichte, die von einem kleinen Jungen zu erzählen weiß, der „ohne Papa" auf die Welt gekommen, obwohl oder weil seine Mutter ein braves Mädchen war und betrogen wurde. Ein Schmied, ein wackerer Kerl, dem das Geschick der beiden zu Herzen geht, nimmt sich erst des Jungen und dann seiner Mutter an. Sie bekommt den bravsten Mann und der Junge einen Papa, vor dem die, welche ihn bislang höhnten, sich hüten werden! Eine andere Erzählung, L'histoire d'une fille de ferme, läßt das gleiche Mißgeschick eines Landmädchens zum guten Ende führen. Der wohlhabende Bauer, den die einstmals Verlassene schließlich heiratet, erzielt mit ihr keine Kinder. Er behandelt sie schließlich schlecht und schlägt sie. — In der Wut versetzt sie ihm eines Tages ihr Geheimnis: Ha! . . . Sie habe ein Kind! — Er, zuerst verdutzt, wird plötzlich nachdenklich. „Es liegt also an mir?!" . . . Und nach einer

Weile, in gewissen Abständen: „Wir werden es holen ... Ich wollte schon eines adoptieren.... Das freut mich! .. Das paßt mir sehr! ...“

Aber das sind Ausnahmen. Als Grundton klingt in den ernsten Werken Maupassants, wie in seiner Philosophie, das menschliche Leiden, die Disharmonie aller Erdendinge. Er glaubt nicht an ein „gutes Ende“, soweit man überhaupt voraussetzen kann, daß er an ein „Ende“ in einem irgendwie verheißungsvolleren Sinne, an eine Vorsehung und Leitung der Geschicke glaubte. Erdbeben, Krieg, alle großen Elementarereignisse, die, wie mit einem Hauche, Tausende, Hunderttausende von Menschen gleichgültig hinwegmähen, sprechen ihm schon genügend dagegen. „Gott ist ein Schlächter“ läßt er mit starkem Anklang an eigene Äußerungen den Lehrer Moiron sagen, der aus halb wahnsinniger Rache, daß ihm drei Kinder starben, seine Lieblingsschüler hinmeuchelt. — Maupassants Beweisführung ist zuweilen von einer verblüffenden Einfachheit, voll Naivität, gleichwie manche seiner sonstigen schlanken Behauptungen, zum Beispiel die eine hier in Betracht kommende, daß er selber Materialist sei!

Wenn Maupassant das sagte, so dachte er bestimmt nicht an das philosophische „Programm“ des Materialismus; denn dieses zu erfüllen, war er seiner ganzen inneren Struktur nach ganz und gar nicht in der Lage. Dazu spielten bei ihm viel zu sehr die Imponderabilien eine Rolle, die „geheimnisvollen Einflüsse“, von denen er gelegentlich spricht, „diese Dinge, die in den Nebeln

des Lebens brauen, die die Erde mit Träumen bevölkern, die uns hinter den grausamen Tatsachen das süße, immer flüchtige und immer entzückende Geheimnis zeigen, in dem sich die Poeten wiegen!" Dazu legt er auch dem Ahnen, den Träumen und überhaupt der Nachtseite des geistigen Lebens, zumal in seinen Wahngeschichten, zu viel Gewicht bei. Dazu konstatiert er zu klar und zu resigniert vor jedem vorwärts drängenden Wissenwollen das große Unbekannte; er betont zu stark die völlige Unzulänglichkeit unserer Sinne, die nur das zufällig ihnen Erreichbare in uns hineinlassen. Maupassant will mit „Materialist" nur sein Freisein von irgend welchen dogmatischen, von offiziellen Erlösungs-, Auferstehungs- oder Unsterblichkeitsanschauungen bekunden. Er will im übrigen die Meinung jedes einigermaßen gebildeten Mannes ausdrücken, daß es kein Geistesleben ohne Grundlage und Korrespondenz der Materie, keine Psychologie ohne Physiologie geben könne. —

Auch liegt Maupassant nichts ferner als ein Rationalismus, wie er sich bei amusischen oder philosophisch ahnungslosen Naturwissenschaftlern so oft im Gefolge des Materialismus bläht, das logische A-B-C-Schützentum, das so „furchtbar einfach" jede Nähe und jede Ferne erklärt. Wenn er einerseits allerlei Spuk und Prophezeiungs-Hokuspokus, wie die Vorahnungen und das „Hellsehen" von Fischerfrauen, ganz nüchtern auf ihren wahren Grund zurückführt, wenn er den Firlefanz der Freimaurerei, wie er ihn auffaßt, ihre Geheimschwindelei, ihre alberne Wichtigtuerei mit allerlei Philisterbrim-

borium, beißend sarkastisch hernimmt, so tritt er nicht minder kräftig dem seichten Aufkläricht entgegen. Wie wunderbar spricht er in Clair de Lune von der magischen Schönheit der Natur, die fernab liege jeder Teleologie, jedem „Damit“ und „Dazu“ platter Zweckmäßigkeits-theologie! Wie träumt er sich in Mont-Oriol mit Paul Bretigny — er ist es selbst, der träumt! — hinein in die Seelenwanderung, die uns wie durch ein großes Erinnern in Gemeinschaft mit jedem hohen und guten Geiste der Fernzeit bringt. Er hat es sich auch nicht versagt, gelegentlich den sogenannten Freigeist mit dem faden Verstandesdünkel, den „Freidenker aus Dummheit“ darzustellen, der schlechtweg leugnet, was nicht in seine Hirnschale geht.

Maupassant ist im Grunde nur der Feind jeder auf ihrer Dickköpfigkeit beharrenden, „allein-richtigen“ Meinungsvergewaltigung. Jede andere Anschauung, die wenigstens das Recht einer Persönlichkeit mit sich bringt, findet in ihm den verständnisvollsten Mitempfinder. Er ist vor allem der Gegner jeder kirchlich-dogmatischen Überlieferung. Es ist geradezu merkwürdig, wie ganz früh und wie ganz selbstverständlich schon der Knabe von jeder konfessionell-christlichen Anschauung losgelöst ist. Man könnte ihn aufgewachsen denken als einen Sprößling des Verstandeszeitalters, des achtzehnten Jahrhunderts: So natürlich-ungläubig, so heiter-ironisch ist dieser Knabe, der schon bei der ersten Kommunion dem Bischof skeptische Antworten gibt.

Was Maupassant in seinem späteren Lebensalter,

nicht über Religion, sondern über die konfessionell eingesargten Religionen sagt, beschränkt sich auf gelegentliche Bemerkungen, beiläufig, über die Achsel, wie von einer Sache, die es sich unter verständigen Menschen eigentlich nicht lohnt, zu erörtern. „Die Frauen," läßt er zum Beispiel in Bel-Ami sagen, „bedienen sich der Religion wie eines En-tout-cas. Bei schönem Wetter ist es ein Spazierstock, bei Sonnenschein ein Sonnenschirm, bei Regen ein Regenschirm, und geht man nicht aus, so läßt man ihn im Vorzimmer stehen." In solchem Satze liegt zugleich wieder die Objektivität des allseitigen Beobachters ausgedrückt, der die Wichtigkeit einer Sache, die er selbst nicht schätzt, doch für andere anerkennt.

Wie weit er darin gehen konnte, zeigt einmal die Liebe, mit der sein Abbé de Marvaux im Angélus entworfen ist, eine herrliche Gestalt eines normannischen Edelmannes, der in jungen Jahren Offizier und Mitkämpfer in Italien war, dann den Militärdienst aufgab und nach mancherlei Schicksalsschlägen und umfassenden Studien in einer Art mystischer Resignation Priester geworden ist. Es zeigen es weiter die unvergleichlich schönen Worte voll tiefer Religiosität, die er diesen Abbé über Christus finden läßt. Über diesen Christus, den er sich, gänzlich losgelöst von den Vorschriften seiner kirchlichen Oberen, völlig vermenschlicht, und zugleich mit einer unsagbaren Glorie und Herrlichkeit umgibt. Was ist Gott? Gott ist eine allgemeine Zuflucht gegen Zweifel, gegen Furcht und Tod. „Gott" ist ein vager Begriff; „Gott" ist nichts für arme menschliche Gedanken. Dar-

um kam Christus auf die Welt. „Gott", der große Unbekannte, Unfaßbare und Unnahbare, sandte ihn. Christus ist der Gott der Menschen. . . . Wahrscheinlich ist auch er von Gott getäuscht worden in seiner Mission, in seinem Glauben an seine Sendung. Aber er hat seine Aufgabe so wunderbar und groß erfüllt, daß er für uns den Platz dessen einnimmt, dessen Bote er nur sein wollte! „Gott" ist ein Dunkel, ein Nichtwissen, für das unmöglich ein Werk, wie diese traurige Erde, Zeugnis ablegen kann. Christus ist das Mitleid selbst, die Größe, die Güte. Er war unglücklicher als alle und hinterließ uns die einzige Wahrheit, mit der man in diesem Kerker leben kann — gemeint ist sicher die Botschaft der Liebe. „Dieser Christus," ruft dieser Geistliche in Ekstase, „ist mein Gott . . . ich liebe ihn von ganzem Herzen, von ganzer Seele, als Mensch und Priester."

Daß Maupassant sich in seiner letzten Lebenszeit kirchlichen Anwandlungen überlassen habe, scheint durch die mehrfache Erwähnung angedeutet werden zu sollen, er habe die „Nachfolge Christi" des Thomas von Kempen nächtlich unter seinem Kopfkissen liegen gehabt. Das „Symptom" mag wahr sein; der Schluß wäre sicherlich falsch. Kein sonstiges Anzeichen spricht für ihn. Hat Maupassant wirklich die „Nachfolge Christi" damals zeitweilig als Lebensbegleiter gehabt, so gehört das mutmaßlich zur Vorgeschichte des Angélus. Der Dichter brauchte dann wahrscheinlich Mittel wie diese, um sich in den Geist seines Abbé einzuleben, in die Christusidee und ihre Innigkeit. Aber selbst wenn das unzutreffend

sein sollte, so kann die „Nachfolge Christi" immer noch um ihrer selbst willen gelesen worden sein. Denn das Buch ist gut und vermag auch Kirchen-Ungläubige anzuziehen. Überdies begeht man einen sehr plumpen Trugschluß, wenn man die Verehrung für die historische Erscheinung Christi mit der Anerkennung dessen gleichsetzt, was die Kirchenlehre abstruser Zeiten aus ihr gemacht hat.

So oft auch Philosophen versucht haben, den Pessimismus als eine Weltanschauung zu begründen, so wenig ist es gelungen, die gesunde Grundmeinung zu verdrängen, daß er eigentlich eine bestimmte Seelenverfassung, eine gewisse Lebensstimmung konkreter Persönlichkeiten sei, die nachträglich zu einem System zusammenschoß. Auch Maupassant wächst sein Pessimismus sichtbar aus seinen persönlichen Daseinsempfindungen heraus.

Wie das Ende aller Dinge ihm in Dunkel gehüllt erscheint, so ist ihm auch der Zweck jeder Einzelhandlung zweifelhaft. Selbst seine Schriftstellerei, der er mit so viel Liebe obgelegen, ist ihm zu vielen Stunden gleichgültig. Von allem Geschriebenem würden wenige Seiten der Größten alles enthalten, was wert sei, aufbewahrt zu werden. Er denkt zu niedrig von dem Werte des Wortes, von dem Vermögen der Kunst, überhaupt von der Fähigkeit irgend einer menschlichen Anstrengung, etwas Wesentliches zu erreichen.

Er langweilt sich im Grunde unendlich, weil ihm überall die Zwecklosigkeit, die furchtbare Unerheblichkeit des Daseins entgegengähnt. In seinen Briefen an die Bashkirtseff — jene hochbegabte und früh verstorbene junge Russin, die eine Weile einen ihrerseits anonymen Briefwechsel mit dem von ihr bewunderten Schriftsteller führte — spricht Maupassant mehrmals ganz persönlich von seiner Unempfänglichkeit für Neueindrücke. In seinen Schriften hören die Klagen nicht auf über die Monotonie der täglichen Armseligkeiten, ihre ständigen Wiederholungen in kaum erheblicher Änderung der Reihenfolge. Eine Anzahl Novellen bringt diese Stimmungen ergreifend zur Anschauung. Schon in seinen Briefen an Flaubert finden sie sich — damals setzte ihn noch der Alte mit seiner tapferen Energie zurecht.

Maupassant geht diesen seinen Gefühlstatsachen häufig nach. Er findet sie zum größten Teil in der menschlichen Unzulänglichkeit begründet. Zunächst allgemein seelisch. Wir haben es schon gelegentlich der Wahngeschichten ausgeführt. Wir sind nicht imstande, je ein anderes Wesen zu verstehen. Wir sind ewig allein, ewig vereinsamt auf dieser Welt. Das ist unser unendlicher Schmerz. Des weiteren aber ist die spezielle Unzulänglichkeit der menschlichen Organe schuld, die Stumpfheit der Sinne, die uns nur das Allermäßigste vermitteln! Auch das ist an anderen Stellen mehrfach berührt worden.

Es ist im Grunde nur die Kehrseite derselben Anschauung, wenn Maupassant in einer längeren Ausführung der Inutile Beauté, die mindestens teilweise

persönlich aufzufassen ist, auch einmal die Erbärmlichkeit der Lebensbedingungen dieser Erde erörtert. Die Erde ist gar nicht geeignet, Menschen zu beherbergen. Für Tiere ist sie da. Unbekleidet, obdachlos, wie der Mensch an sich ist, unfähig sich zu versorgen und dennoch wählerisch in den Genüssen, welche die Natur ihm von selbst darreicht — wie sollte er auf der Welt existieren, wenn nicht dieses Fünkchen Vernunft in ihm wäre, das ihm erst das Wenige geschaffen hat, was es an Erträglichem, was es an Erleichterungen und Freuden im Leben gibt? Die Natur ist das Brutalste und Banalste, was zu denken ist. Kann man sich etwas Lächerlicheres vorstellen, als die abgeschmackte, ungeschickte Art, wie sie die Fortpflanzung der Arten erwirkt? Einmal der Akt an sich, diese ridiküle Funktion der Körper; dann beim Weibe die Zeit der Erwartung! Ein Weib voll Schönheit, Anmut und Delikatesse — gibt es etwas Entstellenderes, Viehischeres, als diese langdauernde Schwangerschaft, dieser Zustand der aufgeschwollenen, unbeholfenen Masse?

Es sind klärlich Stimmungsmomente, die Maupassant hier und anderswo zusammenträgt. Man braucht ihre Einseitigkeit nicht besonders darzulegen. Der Dichter selbst würde bei anderer Gelegenheit, innerhalb einer allgemeineren, weiter tragenden Auffassung, ihre Einschränkung vorzunehmen imstande gewesen sein.

Zahlreiche der berührten Raisonnements klingen in einem kurzen, sachlichen Auszug auch stark gemeinplätzlich. Sie teilen die Eintönigkeit fast aller pessimistischen und materialistischen Ergüsse, die sich seit Anbeginn der

Welt im Grunde verzweifelt gleich geblieben sind. Wodurch sie bei Maupassant etwas Besonderes werden, wodurch sie als persönlich ihm gehörig anerkannt werden müssen, ist die Farbe des Durchlebten, die ihnen unbestreitbar anhaftet. Auch Lemaître, der Maupassant seine Melancholie inmitten seiner Ruhmeslaufbahn nicht recht zu glauben vermochte, hat sich später aus eigener Einsicht genötigt gesehen, offiziell und feierlich zu widerrufen.

Es klagt in Maupassants Ergüssen von eigenem Weh, von innerlichem, wenn auch gefaßtem Leid. Er hat zwar schon früh viel Schopenhauer gelesen und manches aus seinen Sätzen klingt, wie geradeswegs von dem Philosophen übernommen. So, wenn er in den Briefen an die Bashkirtseff es immer wieder ausspricht: „Ich nehme alles gleichmütig hin und verbringe zwei Drittel meiner Zeit, indem ich mich gründlich langweile." Oder wenn er ein ander Mal an einen Freund schreibt: „Ich habe keine Neigung, deren ich mich nicht nach Belieben entäußern könnte, kein Verlangen, auf das ich nicht pfeife, keine Hoffnung, die mich nicht lächeln oder lachen macht." Aber es ist nur die Anschauung vom Leben und von den Menschen, die Maupassant in Schopenhauers Philosophie entgegenkommt, die seiner eigenen Stimmung Schritt macht. Schon Schopenhauers metaphysische Philosopheme sind ihm fremd und gleichgültig. Im Temperamente aber scheiden sich beide Männer scharf. Schopenhauers Pessimismus hat Wut, hat Grämlichkeit und Verbitterung. Der Philosoph sitzt voll Gift — wohltuend

bleibt ihm auf alle Fälle die Funktion des Verspritzens. Maupassants Pessimismus ist weniger lärmend, aber sitzt tiefer. Er hat vom Weltleid der Dichter an sich; er ist eine still elegische Klage, die sich nur vor den Menschen so ironisch und herb wie möglich zu geben sucht. Es klingt das Leid um das Schwinden des Schönen in des Dichters Zeilen, um das Welken der Hoffnungen und Entwürfe. Er möchte anders, aber seine Wehmut läßt es nicht zu. Er ist wie ein großes Kind, das den Schmerz nicht mehr bezwingen kann. Er trauert um das Hingehen des strahlenden Sommers, der blendenden Jugend; er klagt um das widrige Alter, den häßlichen Tod. Es ist ein Pessimismus, der einst geglaubt hat. Der sich voll Vertrauen an die Wiege des Lebens setzte und eines Tages bemerkte, daß man schon betrogen war, bevor man es noch begann. Wie Jeanne in Une Vie ihr Leben lang auf ihre Mutter baute, auf ihre Untadelhaftigkeit und Einfalt, und nach deren Tode entdeckt, daß diese Gatten und Familie mit einem Geliebten hinterging. . . . Es ist ein Pessimismus, dem noch der zärtliche Abglanz der einstigen Leidenschaft in den Augen blinkt, und der gerade darum so unendlich schmerzlich enttäuscht worden ist.

Eins kennzeichnet auf alle Fälle die Melancholie Maupassants: Nie ist er selbst Gegenstand der Klage. Sein Schmerz verhüllt sich. „Versteck dich, altes Herz,“ sagt er selbst, „du wirkst komisch!“ Armselig wäre es ihm erschienen, sich vor aller Welt mit seinem Leide hinzudrapieren. Es ist ein Weltschmerz, der seine Last auf

sich nimmt. Er ist in den meisten Werken des Dichters enthalten, aber nur in scheuen, verhaltenen Ausbrüchen will er hervor. Es ist ein Schmerz, der sozusagen weltmännisch erzogen ist, der sich nicht verleugnen kann, insofern er wahrhaftig ist, der indessen vor den Blicken der anderen die Formen der gesellschaftlichen Kühle zu wahren sucht.

Kaum jemand wird philosophisch zum Pessimisten oder Optimisten überzeugt werden, es sei denn, er habe sich zuvor schon als solchen gefühlt. Darum gibt es Pessimismus in den denkbar günstigsten Situationen, darum Optimismus in den ungünstigsten. Es liegt in der Persönlichkeit oder in den die Persönlichkeit modelnden Schicksalen; man i st Pessimist oder man wird dazu vergewaltigt. Maupassant, so heiter und strahlend in der Jugend, ist ursprünglich nicht schlechthin als Pessimist zu bezeichnen. Wenn auch zunehmendes Alter ihn vielleicht im ganzen Elan seiner Persönlichkeit gewandelt hätte —: bei dem tiefen Weltweh, das ihn am Ende erfüllte, ist er wahrscheinlich doch erst durch sein persönliches Lebensgeschick angelangt.

Von dem Jugendbekannten Céard wird Maupassant einmal einer der schlechthin teilnahmlosesten Menschen genannt. Das stimmt für das Endresultat und für die Form, in der Maupassant sich gab. Der Weg aber, der ihn dahin führte, ist voll von Leidenschaften, von Wallungen und Schmerzen. Maupassant war von Natur

einer der ungestümsten, temperamentvollsten Menschen. Wie so viele, die dennoch nach außen hin sich ruhig zu geben imstande sind, glüht er von einem verhaltenen Feuer, das nur die Gelegenheit hervorlockt, der wichtige Fall. Maupassant erscheint gleichgültig aus Erziehung und aus Resignation.

In seinem Arbeitszimmer stand ständig die Rodinsche „Chimaere", jenes ungeheuerliche, grauenvolle Weib, das einen Elenden hinter sich herschleift. Sie ist wie ein Symbol seiner Erfahrung und Anschauung. Er hat alles zu erjagen, zu kosten gesucht und fiel immer wieder einem Trugbild zum Opfer. Am Ende von allem stand stets die Enttäuschung. In der vielleicht bedeutsamsten direkten Kundgebung „Causerie triste", einer „Chronique" des Gaulois vom Februar 1884, die sich wunderbar deckt mit dem berühmten Erguß des Dichters Norbert de Varenne in Bel-Ami, enthüllt er sich ziemlich klar. Mit zwanzig Jahren, sagt er, ist man frisch und heiter. Man hofft noch auf die tausend köstlichen Ereignisse, die so nahe scheinen. Aber sie kommen nicht. Kommen nie. Dann begreift man plötzlich. Man begreift, daß am Ende überall das Nichts steht, der Tod! Dennoch täuscht man sich noch eine Weile. Einige meinen, das Glück sei die Liebe, andere Reichtum, Luxus — indessen, was ist das anderes, „als in der Kutsche dem Tode entgegeneilen, anstatt zu Fuß!" Noch andere glauben, das einfache Leben sei das Wahre — alles Illusion. Illusion ist die große Lügnerin, die noch eine Weile das Dasein über Wasser hält. Sie nennt sich bald ewige Hoffnung ... Poesie ...

Glaube ... Gott ... Manchem geht schließlich auch diese letzte Illusion verloren. Das sind die, die sich selber töten oder ihre Zuflucht zum Opium nehmen und dergleichen. . . . Die anderen aber, diejenigen, die noch befangen sind in der Illusion, sagen von den Desillusionierten, sie seien krank. . . .

Wer einen solchen Erguß gelesen hat, der weiß, daß sein Schreiber nie „teilnahmlos" war seinem Wesen nach; er ist es erst geworden. Noch in diesen gänzlich schleierlosen, von allem „zurückgekommenen" Sätzen zittert ein Temperament, das viel gelitten hat. In einem brieflichen Bekenntnis aus der letzten Zeit an Pol Neveux spricht Maupassant selbst es wohl am deutlichsten, zugleich am ergreifendsten aus: „Denken wird zur furchtbaren Qual, wenn das ganze Gehirn eine einzige Wunde ist. Ich habe so viele Male im Kopfe, daß meine Gedanken sich nicht regen können, ohne daß ich schreien möchte: Wozu? Wozu? Dumas würde sagen, ich habe einen schlechten Magen. Ich glaube vielmehr, ich habe ein armes, verschämtes und stolzes Herz, ein Menschenherz; dies alte Menschenherz, über das man lacht, aber das sich erregt und uns Schmerzen schafft. Auch geistig habe ich die lateinische Seele, die so sehr verbraucht ist. — Und dann gibt es Tage, wo ich nicht denke, aber trotzdem leide, denn ich bin vom Geschlechte derer mit bloßgelegten Nerven. Das aber *sage* ich nicht; ich zeige es nicht; ich verheimliche es sogar sehr gut, wie ich glaube. Man hält mich ohne Zweifel für einen der teilnahmlosesten Menschen der Welt. *Skeptiker* bin

ich, was nicht dasselbe ist, Skeptiker, weil meine Augen klar sehen. Meine Augen aber sprechen zu meinem Herzen: ‚Versteck dich, altes, du wirkst komisch!' Und es versteckt sich."

„Skeptiker" war Maupassant; er selbst hat es am besten gewußt. Der Zweifel an allem beseelte ihn. Fast ging es ihm, wie den alten Mystikern, denen, sobald es sich um die letzten Dinge handelte, kein Wort zulänglich schien und selbst die Behauptung dieser Unzulänglichkeit schon eine Unzulänglichkeit bedeutete. Schweigen war ihm die einzige Antwort auf alle großen Fragen; ein Nichts, ein Abgrund-Gähnen dasjenige, was dem weiter und weiter leuchtenden Verstande entgegentrat.

Er hat sich bei Gelegenheit über jegliche Wissenschaft hinweggesetzt — sie alle geben im Grunde nur Antworten auf die banalsten Fragen des Heut und Gestern. Die Geschichte ist ihm „diese verstiegene und verlogene alte Dame". Gegen die Medizin, die kaum den Namen einer Wissenschaft beanspruchen könne, richtet er die schärfsten Pfeile, in zahlreichen Aufsätzen, im Romane Mont-Oriol und sonst. — Jedes Ja, jedes Nein hat den gleichen Wert, aufs Absolute bezogen. Lediglich ins Individuelle gewandt, hat es die Berechtigung derjenigen Persönlichkeit, die es spricht. Das hat auch Maupassant das Herz verbrannt: Rätseln müssen, wo nie eine Lösung harrt, ständig den Trieb verspüren, zu forschen, zu wissen, zu lernen, und als einzige Gewißheit empfinden, daß es keine Gewißheit gibt!

Vom Intellektuellen aufs Ethische übertragen be-

deutet das die völlige Amoralität Maupassants. Kaum einen Dichter gibt es, der sich so völlig des persönlichen Urteils über seine Gestalten enthält, der sie so ganz mit der ewig gleichen Liebe des Schöpfers umspannt, der so sehr jedem einzelnen von seinem Standpunkt gerecht wird. Er hat schon früh durch Flaubert jede Übertragung von Moralbegriffen auf das Gebiet der Kunst verdammen hören: Gut oder schlecht sei höchstens die Gestaltung des Künstlers, nicht sein Stoff. Maupassant liegt das geradezu unwillkürlich im Blute. Nie ist er von einer Frage des Gut oder Böse präokkupiert — man hat ständig das Gefühl, hier sitzt kein Richter, nur ein gestaltenfroher Dichter.

Was Maupassant indessen bis zur Leidenschaft erfüllt, ist — schon bei den „Sozialen Geschichten" war das hervorzuheben — sein ungemeines Mitgefühl, sein Mitleben mit allem, was ist. Das läßt ihn seine Vagabunden und Elenden so gut begreifen, das läßt ihn noch in seinen hartgesottenen Sündern die allgemeinen Lebenskräfte erkennen. Er fühlt mit einem geschundenen Pferde, einem gequälten Hunde, einem auf der Jagd geschossenen Vogel. Er webt mitten im Leben der Elemente, der schäumenden Woge, der linden oder ungestümen Lüfte, des rauchenden Erdreiches. Er geht auf in Gras und Baum und Frühlingsduft, ein ewig sehnender Allumfasser.

In seinem individuellen Leben ein Einsamer, ist Maupassant, dem ideellen Bedürfnisse nach, ein All-Liebender. Sobald er praktisch mit Menschen zusammen-

kommt, sobald die reale Banalität der persönlichen Beziehungen ihm entgegenschwillt, fühlt er sich abgestoßen. Doch schlagen die Geister der Einsamkeit über ihm zusammen, vergeht sein Herz vor Sehnsucht nach dem Einklang mit allen Wesen.

Das Ende

Es bleibt die schmerzliche Aufgabe, das erlöschende Licht in seinem allmählichen Verflackern zu verfolgen. Ein Kalvarienberg für jeden, der diesen Dichter liebt; als einzig tröstliche Aussicht steht auf seinem Gipfel die männliche Haltung Maupassants selber.

Die ersten bekannten Anzeichen der Krankheit gehen weit zurück und treten an den Augen auf. Wir haben schon am Ende der Jugendgeschichte Maupassants, am Ausgang der zwanziger Jahre, auf sie hinweisen müssen. Die Briefe Flauberts erwähnen jenes Augenübel, das etwa im Jahre 1882 der Augenarzt Landolt in Behandlung nimmt. Dieser ist sich schon damals klar, wie er wenigstens später in einem Briefe an Lumbroso ausspricht, wohin es führen werde. Edmond de Goncourt berichtet noch unter dem 17. Juli 1895, also zwei Jahre nach Maupassants Tode, Landolt habe sich ihm gegenüber dahin geäußert, die Augen Maupassants seien an sich „sehr gut" gewesen. Das Übel habe „hinter den Augen" gesessen; diese wären „zwei Pferden vergleichbar gewesen, die man zusammen nicht hätte zügeln können". Hérédia gegenüber — ähnlich auch zu anderen — hat sich Maupassant noch einige Wochen vor dem Zusammenbruch ausgesprochen: Er sehe oft gar nicht, sei zuweilen völlig er-

blindet, wenige Augenblicke, auch eine Stunde lang. Sicher seit 1884, wahrscheinlich schon seit 1882 verfolgt ihn auch die Halluzination des Gesichts, die er hauptsächlich in Lui? und Le Horla so schaurig beschrieben hat.

Früh setzt ein wahnwitziger Kopfschmerz ein. Maupassant hat selbst einen der späteren Anfälle im Jahre 1888 während eines Aufenthaltes am Mittelländischen Meer in Sur l'eau geschildert. Er bekämpft ihn mit Hilfe von Äther. Zehn Stunden dauert der fürchterliche Schmerz, gegen den es kein endgültiges Mittel gibt. Dann schläft er ein. Am nächsten Morgen fühlt er sich frei und frisch, wie nach überstandener Krankheit. Aber immer wieder, in gewissen Pausen, sucht ihn die fürchterliche Migräne heim.

Der schon hervorgehobene remittierende Charakter der Krankheit Maupassants, der auf lange Stadien der Gesundheit neue Anfälle folgen läßt, zeigt sich während des ganzen Verlaufs. Vom Mai 1885, also unmittelbar nach Vollendung des Bel-Ami, bezeugt Henry Amic, der Maupassants Begleiter auf einer Reise in Sizilien war, den glänzenden Gesundheitszustand des Dichters. Auch vom März 1889, nach mancherlei Zwischenerscheinungen, berichtet Goncourt wiederum von der vortrefflichen geistigen und körperlichen Verfassung Maupassants, der gerade von einer Reise nach Afrika zurückgekehrt war.

Häufiger, gedrängter werden natürlich die Krankheitssymptome in den letzten Jahren. Am 15. Juni 1889 erwähnt Goncourt einen Besuch Octave Mirbeaus, der

viel Seltsames von der Todesfurcht Maupassants zu erzählen wußte. In Spezia sei er vor einem Fall von Scharlach, den er zufällig gehört, auf seine Jacht zurückgeflüchtet, sein schon bestelltes Dejeuner zurücklassend. Am Schluß steht folgende Gemeinheit, die Edmond de Goncourt berichtet, als handele es sich um eine unterhaltende Sache. Ein Literat, der sich von Maupassant verletzt fühlt, sitzt beim Diner in seiner Nähe. Er hat vorher medizinische Wälzer durchstöbert und tischt Maupassant sämtliche Arten von Tod auf, die infolge von Augenkrankheiten eintreten können. Maupassant, verstört, habe buchstäblich nicht mehr vom Teller aufgesehen.

Dieser ungenannte „Literat" richtet sich natürlich selbst durch die naiv erzählte Roheit, einen Mann, den er von fixen Ideen besessen weiß, mit eben diesen fixen Ideen zu drangsalieren. Für uns kommt nur die Tatsache dieser zeitweiligen Präokkupation Maupassants in Betracht, weil sie zeigt, wie hoch schon zweiundeinhalb Jahre vor dem geistigen Ende seine Empfindlichkeit gestiegen war. Jedenfalls kann er, der so oft aus reinem Erfahrungsdrang beim Sport und auf dem Wasser sich für sein Leben so wenig besorgt zeigte, er, der zum Schluß, um einem animalischen Hinsiechen zu entgehen, ohne Zögern zweimal die Waffe gegen sich selber richtete, niemals einer albernen Todesfurcht geziehen werden.

Maupassant selbst datierte sein eigentlich akutes Leiden etwa vom Oktober 1889. Er schreibt im April 1891 an Albert Carré, den Direktor des Vaudeville:

„Vor anderthalb Jahren hat mich eine Nervenkrankheit befallen.“ Ein bestimmtes Ereignis, der Tod seines Bruders Hervé, der seit 1887 an eben der Paralyse hinsiechte, die ihm selbst bevorstand, und der am 13. November 1889 an ihr starb, hat nach Mitteilung der Mutter und Lapierres eine tiefe seelische Niedergeschlagenheit bei dem Dichter hervorgerufen.

Maupassants starke Erregbarkeit zeigt sich im übrigen auch in seiner Reizbarkeit durch Geräusche. Er flieht von Wohnung zu Wohnung. Wie überhaupt sein Leben der letzten Jahre ein stetes Hin und Her ist. „Ich bin immer unterwegs.“ (Brief an Jacob, 30. März 1890.) Er hat rheumatische Schmerzen, krankt, wie schon vor Jahren, am Magen. Er leidet ganze Zeiten an furchtbarer Schlaflosigkeit. Seine wunde Empfindlichkeit spiegelt deutlich der Brief an den Eigentümer des Hauses in der Avenue Victor Hugo, in dem er 1890 wohnte und in dem er, wie er auch Goncourt klagte (10. Januar 1890), wegen des Lärms nicht bleiben konnte. Noch klarer spricht ein kurzes Schreiben (April 1890) an den alten Jugendfreund Robert Pinchon zu Rouen, den er bittet, ihm zu der Premiere eines Freundes, Le Vénétien von Albert Cahen, in Rouen ein Zimmer zu besorgen. „Ein gutes sonniges Zimmer mit einem guten Kamin. . . . Ich bin krank, von einer unheilbaren Influenza und fürchterlichen Nervenschmerzen befallen. Ich brauche eine tropische Hitze . . .“ Ob Maupassant selbst noch geglaubt hat, daß es sich um eine „unheilbare Influenza“ handle, ist trotz des Optimismus, zu dem Schwerkranke

nicht selten neigen, mehr als zweifelhaft. Auch seiner Mutter gegenüber hielt er noch dreiviertel Jahr vor dem Zusammenbruch die Fiktion einer schweren Erkältung durch einen unwirtlichen Winter und durch die Rauheit der Normandie aufrecht. Selbst wenn es eine fromme Lüge war, wer will sie nicht gutheißen?

Von Céard, dem Jugendbekannten Maupassants, wird berichtet, schon im Januar 1890 habe ein Spezialist, den Maupassant zu Cannes an der Bahn getroffen, ebenso wie ein Freund, erklärt, der Dichter kranke an einem in seinem Verlauf klar vorgezeichneten Leiden, und in zwei Jahren (der Prophet ist in Céards nachträglichem Bericht sehr exakt gewesen) werde diese hohe Vernunft nur noch eine Nummer in einem Irrenhause sein. Am 23. November 1890, also ungefähr ein Jahr vor dem Wahnsinn, gelegentlich eines Ausfluges nach Rouen, ist Goncourt entsetzt über das Aussehen Maupassants, über „sein abgemagertes Gesicht, seinen ziegelfarbenen Teint, den ausgesprochen scharfen Ausdruck, den seine Persönlichkeit angenommen hat, ja, über die krankhafte Starrheit seines Blickes. Er scheint mir nicht bestimmt, es noch lange zu machen.“ Dennoch berichtet auch Goncourt wieder von einem sehr übermütigen Diner mit Maupassant, Zola und anderen an demselben Tage.

Etwa von Weinachten 1890 lebte Maupassant bis gegen den Frühling des folgenden Jahres hin in fast völliger Einsamkeit auf seiner Jacht im Mittelländischen Meere. Eine seltsame Briefstelle von Cannes aus dieser Zeit zeichnet seinen Zustand, der zwischen einem grausen,

die Brust zersprengenden Weh und einer dennoch wie im Dämmerlicht zuweilen auftauchenden halben Hoffnung schwankte. „Es ist so warm in diesem Augenblick unter der Sonne, die durch meine Fenster schwillt! Warum ergebe ich mich nicht ganz dem Glück dieser Wonne? Manche Hunde drücken, wenn sie heulen, diesen Zustand trefflich aus. Es ist eine jämmerliche Klage, die sich an nichts wendet, nirgendwohin geht, die nichts sagt und in die Nacht hinaus den Schrei der gefesselten Angst schleudert, den ich selbst gern imstande wäre auszustoßen. Könnte ich stöhnen, wie jene, ich ginge zuweilen oder häufig auf eine weite Ebene oder tief in ein Gehölz, und ich würde stundenlang so heulen in die Finsternis umher. Ich glaube, das würde mich trösten."

Zur ersten Aufführung von Musotte am 4. März ist er wieder in Paris und macht sowohl Normand, seinem Mitarbeiter, wie Clarétie durch sein flackerndes und seltsam hartnäckiges Wesen einen stark anormalen Eindruck. Im April 1891 ist er in Divonne (Ain), um seine eisigen Douchen zu nehmen. Zwei Briefe an die Mutter vom 14. März und 27. Juni 1891 machen unwillkürlich einen bereits äußerst unruhigen Eindruck, obwohl sie allerlei Tröstliches enthalten. Indessen gerade hierauf vermag man nicht viel Gewicht zu legen, weil die Schreiben an diejenige gerichtet waren, welcher jede ungünstige Nachricht den furchtbarsten Schmerz bereiten mußte. Die Mutter hat bis zuletzt keine Ahnung von der wahren Natur des Leidens ihres Sohnes gehabt. Das beweist ein Brief an Robert Pinchon, in dem sie noch

am Tage vor Maupassants Tode Genesung zu hoffen wagte. Das beweisen ferner die späteren Erzählungen, die sie Berichterstattern, wie ihrer gewöhnlichen Umgebung gemacht hat. Ein Onkel von Maupassants Schwägerin, Herr A. Funel de Clausonne, schreibt es auch geradeswegs, daß man der leidenden Frau konsequent die Wahrheit zu verheimlichen suchte.

Ziemlich bestimmt lauten schon die Nachrichten aus dem Sommer 1891. Maupassant leidet zwischendurch an Aphasie. Während eines Besuchs zu Saint-Gratien, dem Schloß der Prinzessin Mathilde-Napoléon, wird die „unwahrscheinliche Übertreibung seiner Erzählungen" bemerkt: Es ist der Vorbote Größenwahn, der sich schon ein wenig früher gemeldet hatte. Zum Beispiel, der Admiral Duperré habe den Dichter auf seinem Geschwader im Mittelmeer empfangen, zu seinen Ehren und zu seinem Vergnügen Melinitschüsse aus den Kanonen abgegeben, jeder einzelne bis zu Hunderttausenden von Franks. Einige Zeit später kann man von Duperré hören, daß er Maupassant überhaupt nicht gesehen habe! — Im August desselben letzten Sommers bemerkt auch der Dichter Dorchain, der in Champel-les-Bains bei Genf mit Maupassant zusammentrifft, ähnliche Symptome. Maupassant war von Divonne aus, einem anderen Kurorte an den Ufern des Genfer Sees, gekommen, um sich ganz eisige Douchen verabfolgen zu lassen, die ihm verweigert wurden. Er erzählte, daß er sich einmal mit einem Spazierstock gegen drei Zuhälter von vorn und drei tolle Hunde, die von hinten kamen, ver-

teidigt habe. Er renommierte von einem galanten Abenteuer mit einer jungen Genferin und von seinen wiedergekehrten Potenzen. Wer den unendlich vornehmen, nie renommierenden Maupassant kannte, mußte schon hier wissen, daß deutlichste Anzeichen der Megalomanie vorlagen. Und trotz alledem hatte Maupassant in der Zwischenzeit, im Juli, sich wiederum so klar gefühlt, daß er den Anfang des Angélus hatte schreiben können und daß er in einem Brief an die Mutter der Ärzte spottete, die von cerebraler Anämie sprachen!

Noch einmal verflüchtigten sich die Sturmzeichen zu einer letzten Gnadenfrist. Am 30. September telegraphiert er von Cannes aus an die Mutter in Nizza. „Ich befinde mich wunderbar. . . . Mache entzückende Wasserfahrten. Ich bleibe bis zum 10. (Oktober), gehe dann auf drei Wochen nach Paris, um aus dem Becher des Gesellschaftslebens einen Trunk zu tun und mich auf die Arbeit vorzubereiten." Die Arbeit, zu der er sich rüstete, war natürlich der Angélus und vorher ein Aufsatz über Turgenjeff, den er der „Revue des deux mondes" versprochen hatte. Mitte November kehrt er wieder nach Cannes zurück ins Chalet de l'Isère. Er schreibt der Mutter, um vorwärts zu kommen: „Mama, überfliege schnell mal wieder die Hauptromane Turgenjeffs und schicke mir von jedem in fünfundzwanzig oder dreißig Zeilen, je nachdem, den Inhalt." . . . Es sollte nicht mehr nötig sein! Maupassant hat den Aufsatz, zu dem er in Gestalt von früheren Artikeln viel Material liegen hatte, nicht mehr geschrieben.

Frau von Maupassant erzählte Besuchern, zum Beispiel dem alten Bekannten ihres Sohnes, Paul Alexis, Zolas „Unzertrennlichem“, eine geheimnisvolle Geschichte von zwei Damen der Pariser Gesellschaft, die sie mit dem jähen Ende ihres Sohnes in Verbindung brachte. In der Tat ist Maupassant mit den beiden Damen im Dezember in Cannes zusammengetroffen. Sie waren jüdischen Ursprungs, „aus der besten Gesellschaft“, wie Frau von Maupassant sagte. Eine war Witwe, die andere verheiratet. Die Verheiratete, mit der Maupassant in engeren Beziehungen gestanden, hatte für die Heldin von Notre Coeur Modell gesessen. Maupassant hatte seiner Mutter in demselben Telegramm, das die Bitte um die Inhaltsangabe der Turgenjeffschen Romane enthielt, versprochen, „zum Lohne den heiligen Abend und ersten Weihnachtsfeiertag mit ihr in der Villa Les Ravenelles zu Nizza zu verbringen.“ Am Tage vor Weihnachten erhielt diese plötzlich die telegraphische Absage. Er müsse mit den beiden erwähnten Damen auf den Inseln Sainte-Marguérite, dem prächtigen Gegenüber von Cannes, den heiligen Abend verbringen. „Aber ich werde mit Dir das Jahr beschließen und den Neujahrstag bei Dir bleiben.“

Was sich am heiligen Abend auf den Inseln Sainte-Marguérite ereignet haben mochte, konnte auch Frau Maupassant nie sagen. Sie wußte nur, daß nach diesem „verwünschten Weihnachtsmahl“ die beiden Damen mit dem ersten Zuge des nächsten Tages davoneilten und nie wieder, auch nach Guys Tode nicht, obwohl sie mit Frau

von Maupassant in Verkehr standen, von sich hören ließen. Sie wußte auch, daß Guy, als er am Neujahrstag zu ihr kam und, die Augen voll Tränen, sie küßte, sich in einer außerordentlichen Gemütsbewegung befand.

Unzweifelhaft glaubte Frau von Maupassant dem Zusammentreffen mit diesen beiden Damen und ihrem Verhalten eine gewisse Schuld am tragischen Ausgang ihres Sohnes beimessen zu müssen. Ohne Frage mit Unrecht. Möglich ist, daß irgend welche innerlichen Erlebnisse jener Tage den Verlauf der Krankheit ein wenig beschleunigt haben. Etwas Wesentliches aber haben sie auf keinen Fall ausgemacht, da Maupassants Geschick in seinem rein körperlichen Zustande längst besiegelt lag. Sicherlich war, was Frau von Maupassant als Ursache ansah, nämlich das Benehmen der beiden Damen, umgekehrt erst die Folge von des Dichters Verhalten oder von seiner ganzen Verfassung. Die in Betracht kommende Dame soll, nachdem sie in einer panikartigen Flucht den Geliebten verlassen hatte, sich alsbald gänzlich von der Welt zurückgezogen und „in der Trauer der Erinnerung" gelebt haben. Für ziemlich gewiß darf auch gelten, daß Maupassants übermäßige Erregung am Neujahrstage nicht der Trauer um eine Liebe galt, sondern aus dem Bewußtsein floß, daß er seinem Ende gegenüber stand und im Begriff war, den allerletzten Abschied von der Mutter zu nehmen. Tatsächlich war es der Tag, an dessen Abend die Nacht über ihn hereinbrach, plötzlich, gewaltsam. Jene Nacht, deren Herannahen er aufs deutlichste fühlte: Alles, bis auf das Ende, war von ihm geordnet, wie aus seinen

Briefen, aus der Abfassung und notariellen Bestätigung des Testaments hervorgeht.

Daß die Mutter zu völlig falschen Schlüssen kam, ist klar, da sie, wie erwähnt, über den eigentlichen Charakter des Leidens ihres Sohnes gänzlich ununterrichtet war und überall nach ausschließlich seelischen Ursachen forschte, wo allein körperliche vorlagen.

Zum Überfluß sind Berichte objektiverer Beobachter vorhanden. Ergreifend ist, was Hérédia 1900 vor dem soeben errichteten Denkmal Maupassants in Rouen mitteilte. Eine letzte Beichte des Dichters über seinen Zustand, wenige Wochen vor seinem geistigen Ende. Er spricht von seinem alten Lebensüberdruß, seiner Melancholie, von der wachsenden Krankheit, dem Aussetzen des Sehvermögens und des Gedächtnisses. . . . „Ist das Gesicht wiedergekehrt: Plötzlich, in der Hast, in dem Fieber der wieder aufgenommenen Arbeit ein Versagen des Gedächtnisses und — welch eine Marter für einen solchen Schriftsteller! — eine völlige Unfähigkeit, das rechte Wort zu finden, ein erbittertes Grübeln, Raserei und Verzweiflung!" Maupassant sprach weiter zu Hérédia von den schon bei den Wahngeschichten erwähnten „Beklemmungen, in welche ihn die krankhafte Spaltung seiner Persönlichkeit versetzte. Wo er auch war, was er auch tat, überall und immer die ständige, verhaßte Belagerung durch dieses andere Ich, das allen Handlungen, allen Gedanken beiwohnt, das dir ins Ohr raunt: Genieße das Leben, trink, iß, schlafe, liebe, arbeite, reise, schaue und bewundere. Wozu? Du stirbst!" — In Briefen aus der letzten Zeit

heißt es: „Es gibt ganze Tage, an denen ich mich verloren fühle, zu Ende, blind, das Hirn verbraucht, aber noch am Leben. . . .“ Oder: „. . . Ich habe keinen zusammenhängenden Gedanken, ich vergesse die Worte, die Namen von allem; meine Halluzinationen und Schmerzen zerreißen mich. . . .“

Ein Hoffnungsloser geht seinen letzten Stunden entgegen, einer, der nur noch darauf bedacht ist, seinem morschen Gehirn ein paar Augenblicke abzuringen, um die trotz allem geliebten Werke zu vollbringen! Denn in all der furchtbaren Zerrüttung der letzten Jahre, in ihrer körperlichen und seelischen Qual schafft der Dichter ein herrliches Werk um das andere. Das hat man sich vor Augen zu halten, will man ein treues Bild dieses Daseins und dieses Charakters haben! Das erst zeigt deutlich, wie bewundernswert sich dieses Ringen einer sich bewußt ihrem Ende entgegeneilenden Vernunft vollzog. Überblickt man nur die Zeit der akutesten Krankheitserscheinungen, also die letzten zweieinhalb bis drei Jahre, so waren die Werke, die der Dichter in ihnen schuf oder zur letzten Form ausreifte: Die zwei wundervollen Romane Fort comme la mort und Notre Coeur, der Novellenband L'inutile Beauté, in dem noch so lustige Geschichten wie die 25 Francs de la supérieure stehen, und der Reiseband La vie errante, ganz zu schweigen von den zwei Torsen L'Ame étrangère und L'Angélus. Wer dieses Schaffen, gleichzeitig mit dem Bilde der Krankheit, ihren unaufhörlichen Angriffen und Überfällen an sich vorüberziehen läßt, der erkennt, wie wunderbar männlich der Geist dieses Dichters

Mon cher Monsieur
Jacob. je suis mourant
je crois que je serai
mort dans deux jours
occupez vous de mes
affaires et mettez vous
en relations avec M.
Colle mon notaire a
Cannes

C'est un adieu que
vous envoie

Maupassant

Letzter, bisher bekannter Brief Maupassants an seinen Pariser Anwalt Jacob, aus den letzten Tagen des Dezember 1891, unmittelbar vor dem plötzlichen Ausbruch des Wahnsinns in der Nacht vom 1. auf den 2. Januar 1892. Hier faksimiliert durch die Güte des Besitzers, Herrn Baron Albert Lumbroso, Rom.

sich nur Stück für Stück sein Land entreißen ließ. Der erkennt zugleich, wie hoch die sittliche Kraft der Arbeit in ihm lebte. Andere haben in billigem Rausche, in einem letzten, wenn auch trügerischen Lebensgenuß das Vergessen für ein großes Unglück gesucht. Maupassant war sein „Werk“ das Asyl, zu dem sich seine Unrast flüchtete, in dem sie sich ihren letzten Trost erwirkte. — —

In den ersten Tagen des Dezember ergreift ihn eine ungewöhnliche Unruhe. Er geht nervös umher, spricht flackernd. Er fiebert. Am besten beleuchten einige Briefstellen des letzten Monats die sinkende Zeit vor dem Zusammenbruch. Ganz zu Beginn des Dezember schreibt er an Jacob, seinen Pariser Anwalt: „Ich bin derart krank, daß ich sehr fürchte, in einigen Tagen vor dem Tode zu stehen.“ 5. Dezember: „Ich bin wirklich sehr leidend.“ Etwa 26. Dezember: „Es geht mir immer schlechter. Ich kann nichts mehr essen, der Kopf ist wie wahnsinnig.“ Vielleicht zwei Tage später, also am 28. oder 29. Dezember, ist Maupassants letzter, bisher bekannter Brief über seinen Zustand geschrieben: „Mein lieber Herr Jacob, ich bin ein Sterbender. Ich glaube, daß ich in zwei Tagen tot bin. Nehmen Sie sich meiner Angelegenheiten an und setzen Sie sich in Beziehungen mit Herrn Colle, meinem Notar zu Cannes. Es ist ein letztes Lebewohl, das Ihnen heute sendet Ihr Maupassant.“

An einem der letzten Abende sitzt der Dichter am Fenster des von ihm bewohnten, schon am oberen Saume des alten Cannes gelegenen Chalet de l'Isère und schießt

aus einem Revolver ins Freie. Er wähnt, wie er dem herzueilenden Diener Franz erklärt, jemand habe die Gartenmauer überklettert. Franz, besorgt, daß Ähnliches sich wiederhole, nimmt heimlich die Kugeln aus den Patronen. Die Waffe selbst zu entfernen wagt er nicht; sie wäre ihm wohl auch wieder abgefordert worden.

Am 1. Januar fährt Maupassant, wie schon erwähnt, zur Mutter nach Nizza. Eine starke Unruhe bemerkt auch sie, wie den erwähnten, ungewöhnlichen Gefühlsausbruch. Den ganzen Nachmittag aber spricht er mit ihr völlig vernünftig über die verschiedensten Dinge. Erst während des Diners am Abend, bei dem einige Verwandte zugegen sind, bemerkt die Mutter, daß er — plötzlich, ohne Vorbereitung — irre Reden führt. Er sagt zum Beispiel, eine Pille, die er eingenommen, habe ihn von einem nicht unwichtigen Ereignis unterrichtet. Vor dem Erstaunen ringsum sammelt er sich ein wenig; bleibt aber dann verstört und schweigsam. — Entsetzliches Mahl für die Mutter, die diesen Sohn bis zur Schwärmerei liebt, für diesen Sohn, der die Mutter, wie niemanden sonst, verehrt, für die übrigen, die ein hehres Licht ins stumpfe Nichts verlöschen sehen!

Sofort nach Tisch verlangt Maupassant seinen Wagen — trotz der Bitten und Tränen seiner Mutter, die ihm nicht folgen kann; ein schon lange bestehendes Leiden fesselt sie ans Haus. Er stürmt hinaus in den Abend, zurück nach Cannes. Nur dem Bedienten vermag die Mutter noch einzuschärfen, seinen Herrn nicht aus den Augen zu lassen und einen Arzt zu benachrichtigen.

Maupassant kommt am Abend im Chalet de l'Isère zu Cannes an. Sein Diener will bei ihm bleiben. Er schickt ihn fort. Er nimmt den Revolver — die Schublade, in der er lag, wurde nachher offen gefunden, die Waffe selbst auf dem Schreibtisch. Der Schuß, den Maupassant auf sich abgab, verfehlte infolge der von Franz vorgenommenen Entwaffnung der Patronen seine Wirkung; der Pulverdampf schwärzte dem Dichter nur die Schläfe. In seiner Verzweiflung ergreift er ein Papiermesser, das auf dem Tische liegt, um sich die Halsadern zu öffnen. Selbstverständlich will das mangelhafte Werkzeug nur unvollkommen seinen schaurigen Dienst tun. Es gleitet ab, fährt ins Gesicht und bringt dort dem Unglücklichen einen tiefen Riß bei. Jetzt ist es mit der Fassung des Schwerkranken vorbei. Er stößt ein Gebrüll aus; erst hierauf eilt der Diener herbei. Er sieht seinen Herrn in der furchtbaren Verfassung, erkennt oder glaubt zu erkennen, daß er allein ihn kaum gegen sein eigenes Rasen wird schützen können und holt die beiden Bootsleute von Maupassants Jacht Bel-Ami, die im Hafen von Cannes lag. Es sind die zwei von Maupassant selbst in den Aufzeichnungen Sur l'Eau erwähnten prächtigen Kerle Raymond und Bernard, die ihren Herrn über alles liebten. Alle drei halten den Kranken aufrecht auf seinem Bett bis zur Ankunft des Arztes. Was dieser konstatieren konnte, weiß man. Die Nacht war unrettbar hereingebrochen über dieses edle Haupt, über dieses klare, klassische Gehirn, über diese empfindliche lateinische Seele. — —

Unsagbar traurig stimmt es jeden, der sich dieses Schicksal zu Herzen gehen läßt, daß dem Dichter sein letzter Vorsatz, sich den Tod aus eigener Hand zu geben, nicht gelungen ist. Daß er ihn, aus der klaren Erkenntnis des ihm Bevorstehenden heraus, seit geraumer Zeit mit sich herumtrug, steht fest. Ganz allgemein hatte er schon in noch wesentlich gesünderen Tagen zu Le Roux gesagt: „Ich fürchte den Tod so wenig, daß ich vielleicht fähig sein würde, mich aus Laune zu töten. Ich denke voll Dank an den Selbstmord. Er ist eine offene Tür zur Flucht . . . eines Tages, da man wirklich müde ist!" Im Frühling 1891 schrieb er brieflich aus einer Zeit der vergeblichen Versuche zur Arbeit: „Ich fürchte, daß die Ermattung mich einmal treibt, den unnützen Weg nicht weiter zu schreiten." Einige Monate aber vor der Katastrophe sagte er zu Doktor Fremy: „Glauben Sie nicht, daß ich mich auf den Wahnsinn zubewege? . . . Wäre das der Fall, so müßte es mir gesagt werden. Zwischen dem Wahnsinn und dem Tode gibt es kein Zögern, im voraus ist meine Wahl getroffen." Zu Dorchain äußerte er schon im Sommer 1891 während seines kurzen Aufenthaltes zu Champel, als er die ersten fünfzig Seiten des Angélus mit sich führte: „Wenn ich das Werk nicht in einem Vierteljahr fertig habe, töte ich mich." Die schon erwähnte letzte Unterhaltung aber mit Hérédia, einige Wochen vor dem Wahnsinn, schloß mit der erschütternden Szene:

„Leben Sie wohl," — sagte Maupassant.

„Auf Wiedersehen!"

„Nein, leben Sie wohl.“

Und mit einer Art stoischer Getragenheit, die um so seltsamer berührte, als für gewöhnlich seine Sprache sehr schlicht war, fügte er hinzu:

„Mein Entschluß ist gefaßt. Hinschleppen werde ich mich nicht. Ich will mich nicht selbst überleben. Ich trat ins literarische Leben, wie ein Meteor; ich werde mit einem Blitzschlag daraus scheiden!“

Wenn nicht die Absicht der Selbsterlösung, so die volle Klarheit über das unmittelbar Bevorstehende beweist auch die Geschichte des Testamentes. Im Laufe des letzten Monates vor dem Wahnsinn wird es verfaßt: Für die Nichte Simone, jetzige Frau Ossola, sollte die Hälfte des Nachlasses verfügbar sein; hohe Legate waren den Bediensteten ausgesetzt. Der ergebene François schickte am 14. Dezember das Testament seines Herrn an dessen Anwalt Jacob nach Paris. In einem Nachtrag, den Maupassant am 26. Dezember an eben diesen Jacob übersandte, mußten die für die Erben zu hohen Legate der Bediensteten herabgesetzt werden. Für den Akt der Abfassung und Unterschrift des Testamentes nimmt Maupassant als die beiden gesetzlich notwendigen Zeugen zwei Ärzte (!) aus Cannes zum Notar Colle in Cannes mit — angesichts seines Zustandes und seines Entschlusses, selbst ein Ende zu machen, war das die beste Sicherheit, eine Anfechtung seines letzten Willens aus Gründen etwa gemutmaßter Unzurechnungsfähigkeit des Erblassers auszuschließen.

Zur Ausführung sollte, wie die Tatsachenreihe klar

ergibt, sein tragischer Vorsatz an jenem Neujahrsabend 1892 kommen, als er von dem Diner zu Nizza von seiner Mutter fort nach Cannes eilte. Er fühlte, jetzt war das Ende da. Er wollte die letzten, noch einigermaßen klaren Stunden oder Minuten, die er sich beschieden wußte, benutzen, sich selbst das tödliche Blei zu senden. Darum flehte die Mutter vergebens; darum riß er sich scheinbar schroff von derjenigen, bei der sonst in dem Zusammenbruch seine wahre Zuflucht gewesen wäre: Sie sollte es nicht unter ihren Augen erleben, wenn er mit einem „Blitzschlag aus dem Leben schied".

Der Blitz kam; doch nicht das Scheiden! Diesem Dichter war nicht vergönnt, so tapfer zu sterben, wie er gelebt hatte. Noch einmal wiederholte sich ihm das Angelusschicksal im Kleinen: daß über das weise und gut Geplante sich die täppische Hand der Wirklichkeit legte — hier die gut gemeinte, von ihrem Standpunkt aus richtig handelnde Vorsicht eines Dieners. So mußte er all die Häßlichkeiten eines allmählichen Hinsiechens durchmachen, die Widrigkeiten eines Sterbens bei lebendigem Leibe. Und eine geschwätzige Reporterei, voran Edmond de Goncourt, hatte Gelegenheit, die Einzelheiten der „Animalisierung" eines hohen Menschen zu verzeichnen — Herr von Goncourt nicht, ohne dem geistig Toten, der gegen ihn selbst immer nur hochsinnig gehandelt hatte, einen letzten Eselstritt zu versetzen.

Die persönliche Geschichte Maupassants ist für uns hier zu Ende. Nur der rührenden Szene sei gedacht, da

einige Freunde ihn bald nach der Katastrophe noch einmal zu seiner Jacht Bel-Ami führten. Sie hofften, seine Vernunft werde vielleicht einen günstigen, augenblicklichen Anstoß durch den freudigen Anblick erfahren oder dem Dichter werde auch nur für Minuten eine kurze Freude bereitet. In der Zwangsjacke stand er am Hafen von Cannes, wo der Bel-Ami sich leise auf dem Wasser wiegte. Die Erscheinung des Schiffes unter dem blauen Himmel, in der klaren Luft schien ihn zu beruhigen. Er bewegte die Lippen, ohne einen Ton formen zu können, sah lange mit einem sanften, zärtlichen und tieftraurigen Blick auf sein Eigentum und schaute sich noch um, als die Freunde ihn, die Tränen in den Augen, von dannen führten. . . .

Schon wenige Tage nach seinem Selbsterlösungsversuch, also Anfang Januar 1892, wurde Maupassant in die Maison de santé des Doktor Blanche zu Passy (Paris) überführt. Hier ist er nach eineinhalb Jahren allmählichen Hinschwindens unter allen Erscheinungen der Dementia paralytica am 6. Juli 1893 nachmittags dreieinhalb Uhr auch leiblich verschieden. Sein Tod war sanft nach dem Berichte des Anstaltsdieners Joseph Giraud. „Er ist erloschen wie eine Lampe, die kein Öl mehr hat.“ Er litt kaum noch in der letzten Zeit, dazu war das Bewußtsein zu sehr geschwächt. Das grausamste Leiden lag hinter ihm; das war in der Zeit vor dem Zusammenbruch, da die lichte Vernunft im Kampfe stand mit der einbrechenden Nacht.

Seine letzten Worte, kurz bevor er schied, sind nach

dem Krankheitsjournal der behandelnden Ärzte gewesen: „Des ténèbres, oh! des ténèbres!“ — Ob das mehr als eine Phantasie der Umgebung ist, die bedeutenden Menschen sinnvolle, zu ihrem Wirken und Leben in Beziehung stehende letzte Worte unterzulegen liebt, muß vielleicht ebenso unentschieden bleiben, wie im Falle Goethes („Mehr Licht“) oder Ibsens („Trotzdem“).

Besucht hat den Kranken, außer den ältesten Freunden, niemand mehr. Auch diese kamen spärlich. Graf Primoli zum Beispiel hatte den begreiflichen Wunsch, das Werk der Zerstörung an diesem Genius nicht mit leiblichen Augen zu sehen; er ging nicht mehr in die Anstalt. Die eigene Mutter und der Vater, zum großen Teil freilich durch Schwäche und Krankheit gehindert, haben den Sohn nicht mehr erblickt. Die Mutter hatte jeden Damenbesuch untersagt; auch Frau Lecomte du Nouy, Maupassants langjährige Freundin, wurde abgewiesen. Der einzige, der Maupassant bis kurz vor dem Tode dauernd sah, war Albert Cahen. Er erzählt, daß Maupassant ihn bis zuletzt erkannte und nie vergaß, ihm Grüße an seine Gattin aufzutragen.

Maupassant ruht heute auf dem Kirchhof Montparnasse, sechsundzwanzigste Abteilung, zur linken Seite der sie durchquerenden öffentlichen Fahrstraße, in einer Reihe mit all den anderen. Kein Denkmal zeichnet seine letzte Stätte aus. Zwei Säulen tragen einen flachen Aufsatz, fast eine Tafel, auf welcher der Name des Dichters steht. Zu Häupten des Grabes liegt ein aufgeschlagenes Buch. Das Ganze macht einen sehr,



Grab Maupassants

Friedhof Montparnasse zu Paris

sehr tristen Eindruck. Man konnte nicht gut simpler sein.

Doch ist das „Grabmal" so von der Familie gewollt. Im Jahre 1895 faßte eine Anzahl Freunde, hauptsächlich auf Anregung des letzten Verlegers Maupassants, Ollendorff, den Entschluß, die Gebeine des Dichters auf den Père-Lachaise überführen zu lassen, mitten in das den Schriftstellern geweihte Viertel. Die Beisetzung wäre eine öffentliche geworden. Die Stadt Paris, die bereits das Terrain geschenkt, hätte sich daran beteiligt. An dem Widerspruch der Frau von Maupassant, des Dichters Mutter, ist der Plan gescheitert. Sie glaubte im Sinne ihres Sohnes zu handeln, wenn sie dafür sorgte, daß man ihn schlafen ließ, in seinem stillen, tristen Grab zu Montparnasse. Ebenso wie sie selbst, als sie nach langem Leiden am 3. Dezember 1903 verschied, ein schlichtes Grab auf einem ländlichen Friedhof, zu St. Barthélemy an der Riviera, im Angesichte des Meeres, für sich bestimmt hatte.

Warum?

Handelte es sich um ein Leben, wie hundert andere, so würde man sich vielleicht mit dem einfachen Tatsachenbericht seines Endes zufrieden geben. In Maupassant aber steht eine der sympatischsten Erscheinungen der Weltliteratur da. Fast alle, die ihn im Leben kannten, haben ihn geliebt. Außer Edmond de Goncourt, dem die unnoble Eifersucht an der Stirn geschrieben steht, weiß ich niemanden, der Übles von dem Menschen Maupassant überliefert hätte. Ebenso sind fast alle, die ihn bloß durch seine Werke kennen, seine persönlichen Freunde; man kann sagen, diese franke, vornehme Natur hatte so viele Verehrer wie Leser.

Stürzt solch ein Künstler aus der Höhe des Schaffens und des Ruhms herab, in einem Alter, das noch keinen Tod besorgen lehrte, aus einer Reihe von Werken, die je länger, desto Reiferes und Tieferes gegeben hatten, ja das Tiefste erst erwarten ließen, so drängt sich die Frage: „Mußte es denn sein?" fast unwillkürlich auf.

Mehrfach hat schon auf eine erworbene Krankheit hingewiesen werden müssen, die sich Maupassants mutmaßlich um die Mitte der zwanziger Lebensjahre, vielleicht auch früher, bemächtigt hat. Sie, die Lues, ist es,

die ohne Zweifel auch bei Maupassants Ende eine unheilvolle Rolle gespielt hat. Eine Zurückhaltung kann es in diesem Punkte nicht mehr geben, seitdem die Angelegenheit in Büchern und Artikeln öffentlich behandelt worden ist. Es fragt sich überdies, ob selbst an sich die Zurückhaltung berechtigt ist. Denn ohne den klaren Hinweis auf die Krankheit ergibt sich, falls man auf die Erörterung des Gesamthabitus des Dichters eingehen will, ein völlig falsches Bild. Ein haltloses Gerede, eine dumme Legendenbildung zieht sich ohnehin schon durch die meisten Erörterungen, die ohne Kenntnis des wahren Sachverhalts von Maupassants Verfassung handeln. Ein ständiges Faseln von Charakter, von Lebensführung und Moral tritt an die Stelle der klar erkannten, physiopathologischen Grundlagen seiner Krankheit! Überdies kann in den Augen jedes Menschen, der klar sieht und der aufrichtig ist, die Feststellung, jemand habe an der in Betracht kommenden Krankheit gelitten, ebensowenig einen Makel bedeuten, wie die Diagnose auf irgend ein anderes Gebresten. Gegenüber Lebenden ist aus praktischen Gründen jede Zurückhaltung zu begreifen; Verstorbene können sie entbehren. Denn diese Krankheit, die Krankheit Ulrichs von Hutten, Schopenhauers und Friedrich Nietzsches, zu erwerben, ist kein Vergehen; sie zu vermeiden, kein Verdienst. Wer kein Ignorant oder Heuchler ist, der weiß, daß auf dem in Rede stehenden Gebiete alle „Schuld" Unglück ist und „Tugend" Glück, im besten Falle Prophylaxe!

Der Arzt de Fleury meint zwar, erbliche Belastung

Maupassants und Mißbrauch künstlicher Reizmittel des Gedankens als genügende Erklärung für den Ausgang des Dichters ansprechen zu können. Ähnlich sucht Herr Louis Thomas im Mercure de France 1. Juni 1903 mit unglaublich geringem Beweismaterial, Maupassants Krankheit aus einer starken erblichen Belastung mütterlicherseits herzuleiten.

Daß Frau von Maupassant vielfach sehr leidend gewesen ist, steht fest. Herz-Hypertrophie quälte sie schon in den sechziger und siebziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts; sie hatte schwere Nervenkrisen zu überstehen und zweimal — falls der Bericht ihrer Schwiegertochter zuverlässig ist — machte sie im Zustande hochgradiger Erregung, bald nach der Umnachtung ihres Sohnes, einen Selbstmordversuch. Dennoch ist sie erst im dreiundachtzigsten Lebensjahre gestorben. Eine Mutter, die trotz schwerster Schicksalsschläge ein so hohes und bis zuletzt geistig vollkommen klares Alter erreicht, scheint nicht allzu unvorteilhaft „belasten“ zu können. Auffallender wäre schon, daß auch Maupassants Bruder Hervé an Paralyse gestorben ist — nur fehlen hier gänzlich bestimmtere Nachrichten über Genesis und Verlauf der Krankheit. Es könnte ja, wie der italienische Arzt Morselli annimmt, die gleiche erworbene Krankheit, wie bei dem älteren Guy, zugrunde gelegen haben. Die mehrfache Angabe der Frau von Maupassant, Hervé sei an den Folgen eines Sonnenstiches gestorben, beweist nur aufs neue, wie wenig unterrichtet gerade die Mutter begreiflicherweise in diesen Dingen war. Die Behauptung de Fleurys, unter Mau-

passants weiterer Aszendenz seien mehrere Irre gewesen, steht nicht nur gänzlich beweislos da, sondern widerspricht auch geradeswegs sowohl der Bekundung von Frau Lecomte du Nouy, wie vor allem derjenigen des Hausarztes und langjährigen Vertrauten der Mutter Maupassants, des Doktor Balestre: Weder unter den Le Poittevins noch unter den Maupassants sei jemals ein Geisteskranker gewesen.

Bei der ganzen Unsicherheit der Belastungstheorie, die ja keineswegs ausschließt, daß „belastete" Eltern gesunde Kinder zeugen und Kinder von gesunden Eltern „belastet" erscheinen, vollends bei den äußerst geringen Anhaltspunkten, die bisher die Familiengeschichte der Maupassants ergibt, kann die Vererbung als alleiniger Grund für Maupassants Verfassung schwerlich in Anspruch genommen werden. Das ist aber auch bei den bestimmten Zeugnissen, die für eine luetische Infektion des Dichters in jüngeren Jahren vorliegen, weder nötig noch angängig. Schon die oben angeführten mysteriösen, teilweise noch unterdrückten Andeutungen in den Briefen Flauberts lassen manches ahnen. Sehr beredt sind die äußerst zurückhaltenden, sich salvierenden und auf das Ärztegeheimnis berufenden Bemerkungen der behandelnden Ärzte Landolt und Cazalis. Und fast beweisend erscheint der oben geschilderte Verlauf der Krankheit selbst, der im Verein mit allen Begleitumständen den ausbrechenden Wahnsinn des Dichters fast untrüglich als meningitis basilaris syphilitica charakterisiert. Auf das Hörensagen ehemaliger Bekannter Maupassants, das je-

der, der nach Frankreich kommt, vernehmen kann und das allgemein Lues als Grundlage seines frühen Endes ansieht, braucht man sich nicht zu verlassen. Aber der Baron Lumbroso zum Beispiel, ein persönlicher Bekannter Maupassants, der zudem mit Freunden des Dichters, wie dem Grafen Primoli, befreundet ist und mancherlei persönliche Mitteilungen von ihnen erhalten hat, bezeichnet an mehreren Stellen seiner Souvenirs mit nackten Worten Lues als das eigentliche Leiden Maupassants.

Damit erscheint die genannte Krankheit im Leben des Dichters so gut wie erwiesen; es fehlt im Grunde nur noch das ärztliche Attest. Wenn sie nun demnach, zur Beurteilung von Maupassants späterer Gesamtverfassung, auch nicht mehr ignoriert werden darf, so kann sie allein doch auch nicht des Dichters vorzeitiges Ende erklären. Eine tatkräftige Therapie hätte dem Übel zu wehren, wenn nicht, wie in vielen Fällen, es zu besiegen vermocht. Und daß dieser in allen praktischen Dingen so zweckmäßig handelnde Dichter gerade seine Heilung in jugendlicher Sorglosigkeit nicht energisch genug betrieben haben sollte, ist nicht anzunehmen. Dazu lassen auch die häufigen Erwähnungen der Krankheit in Flauberts Briefen ein zu großes Maß von Besorgtheit erkennen.

Eine ganze Reihe von schädlichen Einflüssen kommt offenbar zusammen, um Maupassants frühes Ende herbeizuführen. Seine erworbene, möglicherweise auch eine ererbte Belastung hätten, zumal bei den früheren, von dem Arzte Landolt bereits 1882 festgestellten Vorboten der Paralyse, auf jeden Fall eine schonende, maßvolle

Lebensführung notwendig gemacht. Maupassant aber hat fast in allem das Entgegengesetzte von dem getan, was nach ärztlicher Ansicht zweckmäßig gewesen wäre. Eine allgemeine, den gesamten Menschen gleichzeitig in Angriff nehmende, vernünftige Diätetik ist nach medizinischen Erfahrungen die Grundbedingung einer Gesundung. Maupassant scheint sein Heil fast ausschließlich in äußerlichen Mitteln, in Droguen, Regimen, forcierten Behandlungsmethoden, wie eisigen Douchen und dergleichen gesucht zu haben. Im übrigen lebte er, als sei er immer noch der kraftstrotzende, durch und durch gesunde Normanne, der rastlose Wiking, als der er seinen Jugendgefährten erschien und der er als Jüngling auch unzweifelhaft gewesen ist.

Daß Maupassant sich berauschender und narkotischer Mittel bis zum Mißbrauch bedient habe, ist durchaus nicht so erwiesen, wie manche, besonders ärztliche Beobachter es hinstellen. Ganz bestimmt nicht, soweit es den Alkohol betrifft. Sicherlich hat er als junger Mensch gelegentlich auch einmal gehörig pokuliert. „Er hatte einen guten Zug und aß für viere“ berichtet sein Jugendbekannter Roujon. Auch ohne dieses Zeugnis würde jeder einsichtige Beurteiler das bei einer so vollkräftigen, lebensüppigen Natur, wie der Maupassants, ohne weiteres annehmen. Für später stehen sich widersprechende Zeugnisse gegenüber. Ragusa Moleti behauptet, Maupassant habe geistige Getränke genommen, um sich von sich selbst zu zerstreuen. Indessen versichert Graf Primoli, der Maupassant sehr gut kannte, jedenfalls viel

besser, als die anderen Erwähnten, der auch gemeinsam mit Maupassant eine Reise nach England machte, daß der Dichter sich nie berauschte. In einem Briefe an die Bashkirtseff, in seinem vierunddreißigsten Jahre, schreibt Maupassant: „Ich rauche nie. Ich trinke weder Bier noch Wein, überhaupt keinen Alkohol, nur Wasser.“ Warum sollte er das ungefragt an eine Unbekannte geschrieben haben, wenn es nicht wenigstens für damals und sicherlich auch für sonstige Perioden seines Lebens zutraf? Die Wahrheit wird sein, daß Maupassant, wie die meisten braven Menschen, die es sich leisten können, gelegentlich eine gute Kehle hatte — durchschnittlich aber im Alkohol mäßig, zeitweise wahrscheinlich abstinent war.

Ob es ähnlich mit den übrigen Narcotica liegt, deren Genuß Maupassant nachgesagt wird, ist schwer zu sagen. Es wird um dergleichen zu viel herumgeklatscht. Schon Baudelaire hat sich von einer, dunklen Gerüchten nachschwatzenden Literaturklitterung Mißbrauch des Haschisch anverleumden lassen müssen, während, nach Théophile Gautier, der Dichter der künstlichen Paradiese lediglich, um Erfahrungen zu sammeln, rein experimentell sozusagen, einige Male Haschisch genommen hat. Was gelegentliche Stimulantia zum Schaffen, was Betäubungsmittel für den Schmerz gewesen sind, wird leicht als Lebensgewohnheit eines Menschen verkündet. Bei Maupassant scheint erwiesen, daß er mitunter Cocain und Morphium, besonders in seinen letzten Jahren, genommen hat. Maupassant hat selbst einige Male die wunderbare Leichtigkeit und das Schönheitsgefühl festgestellt, die

ihm der Genuß von Äther verschafften. Ein erster Aufsatz Rêves spricht darüber schon im Gaulois, 8. Juni 1882. Daß er Haschisch und Opium in ihren Wirkungen kannte, steht fest. Er spricht selbst von ihnen in Sur l'eau 10. April am Ende. Die Geschichte eines Opiumsüchtigen schildert ein Artikel L'Orient im Gaulois vom 13. September 1883. Und auch aus anderen Zeichen geht hervor, daß Opium gelegentlich bei ihm eine Rolle spielte. Den Äther gebrauchte er ursprünglich gegen den wahnsinnigen Kopfschmerz, der ihn häufig peinigte, in seinen schon kränkeren Jahren gelegentlich auch für die Anreizung zur Arbeit. —

Besonders günstig können natürlich diese Mittel auf Maupassants Verfassung nicht gewirkt haben. Daß sie indessen sein Leiden geradeswegs unheilvoll beeinflußten, ist nicht erwiesen, weil kein Zeichen dafür vorliegt, daß sie anders, als gegen Schmerz und Erschlaffung von ihm angewendet worden sind. Der Gebrauch der Narcotica war allem Anschein nach erst die Folge seiner seelisch-körperlichen Depressionen.

Viel wichtiger als das alles scheint aber der gesamte Tenor von Maupassants Lebensführung gewesen zu sein. Er ist, man möchte sagen, aufgezehrt wie von einem inneren Feuer. Körperlich und geistig hat er sich die unmäßigsten Strapazen zugemutet, die sich nur ein Gesunder je hätte auferlegen können, geschweige denn ein an Seele und Leib Schonungsbedürftiger. So gemäßigt er schien, er liebte in allem das Reißende, das Schnelle und Brausende. Er stürmte durchs Dasein mit einer unvergleich-

lichen, durch nichts von seinen Zielen abzulenkenden Energie. Er selbst rühmte sich noch zum Beispiel gegenüber der Bashkirtseff seiner sportlichen Künste, seiner Fähigkeit zu schwimmen, zu rudern, zu marschieren. In der Jugend machte er Tagestouren bis zu sechzig, ja achtzig Kilometern. Schon Flaubert ermahnt ihn, als er in den zwanziger Jahren steht, nicht zu viel Sport und körperliche Bewegung zu treiben. Maupassant hat ebensowenig später davon lassen können, wie zu jener Frühzeit, als ihm noch sein im Sitzen verschmorender Meister als warnende Abschreckung vor Augen stand. Fast keine Art Sport hat er unterlassen. Selbst in Etretat ließ er sich an schlechten Tagen den Fechtmeister des Kasino kommen, mit dem er in einer rückwärtigen Galerie im ersten Stock seines Landhauses seine Waffengänge machte. Er war des Glaubens, daß diese körperliche Bewegung ihn frisch und elastisch erhalte. Auch lebte in ihm wie in Byron die Besorgnis vor dem Dickwerden, dem er bei seiner kurzen, stämmigen Natur unzweifelhaft ausgesetzt war. Ganz gewiß hat ihn auch sein körperliches Training bis zu einem gewissen Grade geistig frisch erhalten. Es hat ihm viel von seiner Verve gegeben, von seinem herzhaften, erquicklichen Erzählungstempo, das alles Nebensächliche beiseite läßt und sich die Neugierde des Lesers ständig auf den Fersen hält. Nur hat das Übermaß der Bewegung dazu beigetragen, ihn vorzeitig aufzureiben.

Denn Hand in Hand mit den forcierten Leibesanstrengungen ging dieses rastlose schöpferische Wirken, das uns in etwa zehn Jahren dreißig Bände schenkte.

Wenn Maupassant auch ein schneller Arbeiter gewesen ist —: Jede Kunst, die um ihrer selber willen getrieben wird und also nur unter Einsetzung der ganzen Persönlichkeit zustande kommt, ist trotz des Lohnes in der eigenen Brust an sich schon ein aufzehrendes Titanenwerk. Wie viel mehr ein so umfangreiches Schaffen wie dieses! Von morgens etwa sieben bis mittags gegen zwölf oder ein Uhr arbeitete er nach der Angabe der Mutter ununterbrochen. Pariser Freunde sagten, daß er bis fünf Uhr nachmittags für niemanden zu sprechen war. „Wie ein alter Aktengaul“ sitze er zur bestimmten Stunde des Morgens am Schreibtisch. Sein durchschnittliches Pensum waren dann, in seiner schönen, klaren Handschrift, wiederum nach der Mutter, sechs Seiten. Er schrieb sie oftmals, fast ohne zu ändern. Komposition und Situation waren immer vorher bis ins einzelne überlegt. „Die Arbeit macht mir Freude, wenn ich sie ausdenke, nicht wenn ich sie schreibe,“ äußerte er. Und seine Freunde waren erstaunt, in den fertig vorliegenden Geschichten oft genau dieselbe Komposition, dieselben Wendungen, Ausdrücke und kleinen Züge wiederzufinden, die sie gehört hatten, als ihr Autor sie erzählte. So klar war alles vorbereitet.

Für eine konsequent beibehaltene Arbeitszeit von etwa fünf bis sechs Stunden ist dann das Tagespensum, ganz allgemein betrachtet, kaum ein großes zu nennen. Nur daß diese Konsequenz selbst das Große ist! Und daß um jenes Tagespensum herum die große andere, die vorbereitende Tätigkeit liegt: denn künstlerische Dinge lassen

sich nicht herunterarbeiten, wie beliebige andere des bürgerlichen Lebens. Wir wissen überdies, daß Maupassant nicht selten ganze Nächte durcharbeitete, zumal in den ersten Jahren seiner öffentlichen Schriftstellerei, wenn er, inmitten seiner sonstigen Arbeiten und Abhaltungen, gedrängt durch die Pflicht, seine „Chroniques“, seine wöchentlichen Artikel für Gaulois und Gil Blas zu schreiben hatte.

Zu dem allen aber trat Maupassants übriges rastloses Treiben, seine große „Neugierde“, sein immer waches Interesse, Ungekanntes kennen zu lernen, in sich aufzunehmen. Dahin gehören seine Reisen, dahin sein gesellschaftliches Leben. Ununterbrochen fast pendelte er zwischen Paris und der Provinz oder irgend einem ferneren Gestade hin und her. Oftmals waren seine Reisen mit den größten Strapazen verbunden. Der Band Au soleil mit dem ausgedehnten Ritt in die Wüste beweist es, und selbst noch die Vergnügungsfahrten an der Riviera, die er in Sur l'eau geschildert hat.

„So oft ich in Paris bin, gehe ich Abend für Abend in Gesellschaft,“ schreibt Maupassant selbst an die Bashkirtseff. Schon die grauenvolle Verlassenheit seiner Garçonwohnung, die er andererseits so sehr liebte, trieb ihn dazu. Außerdem sein fast unwillkürliches Interesse, Menschen, Schichten, Stände und Kreise kennen zu lernen, so sehr er sie zu anderen Zeiten floh.

Bezeichnend ist eine Geschichte, die Maupassants Vater Paul Alexis erzählt hat. Der Vater kommt eines Abends in Paris zu seinem Sohn. Dieser hat den gan-

zen Tag über geschrieben, leidet an starker Migräne und legt sich Kompressen um den Kopf. Der Vater will unter diesen Umständen sofort wieder gehen. Aber Guy ruft ihm zu: „Warte, ich komme mit dir. Ich muß nur noch meinen Frack anziehen." Man wollte ihn an dem Abend dem Grafen von Paris vorstellen. „Und das, du verstehst," setzte er hinzu, „duldet keinen Aufschub."

Kaum je hat er Rücksicht auf seinen Körper und seine Nerven genommen. Man müßte hinzufügen: Sobald seine Kunst und damit Zusammenhängendes in Frage stand — wenn es sich bei Künstlern wie Maupassant nicht eigentlich immer um sie handelte. Gingen sein Hasten und seine Unrast einerseits auf stark angegriffene Nerven zurück, so waren sie andererseits doch auch der Ausfluß einer nach immer neuen „Erlebnissen" auslugenden Künstlerphantasie. Das ist das Merkwürdige an Naturen wie dieser: Sie stellen immer wieder die Eintönigkeit der Welt und des Daseins fest und suchen doch stets nach neuen Formen der Erscheinung. Sie sind enttäuschte Hoffer, neugierige Blasierte.

„Er brannte sein Licht von beiden Enden ab" hat der Arzt Glatz von Maupassant gesagt. Nicht das einzelne ist es, was ihn so früh vernutzt hat, sondern die Gesamtheit der schädlichen Einflüsse, der verzehrende Brand, der in allen Willensäußerungen dieses geistigen und leiblichen Parforce-Menschen loderte.

Persönliches und Persönlichkeit

„Er sieht aus wie ein kleiner bretonischer Stier," sagte Flaubert von Maupassant. Zola wiederholte es. Alle, die Maupassant kannten, heben seine gedrungene, kräftige und muskulöse Gestalt, mit kurzer, aber schlanker Taille, hervor, der auf breiten Schultern ein starker Nacken saß. Dichtes, dunkelbraunes Haar, dichter, brauner, krauser und fast militärisch gehaltener Schnurrbart; gerade, regelmäßige Nase, kräftiges Kinn, viereckige, schön und eben ausgearbeitete, mittelhohe Stirn, unter der ein paar dunkle, von schönen Schatten umgebene Augen saßen. Er machte den Eindruck eines hübschen Burschen, sagten Lapierre und Zola. Lemaître, Rod, Pol Neveux und andere berichten, daß er auf den ersten Blick einen harmlosen Durchschnittsmenschen vorzustellen schien, bei dem wohl Energie und Entschlossenheit zu spüren waren, aber keinerlei besondere geistige oder rassige Züge. Manchem erschien er zuweilen sogar ein wenig gewöhnlich von Ansehen. Die Hände aber waren merkwürdig fein und schlank, mit langen, schmal auslaufenden Fingern. Wer die erhaltenen Bilder betrachtet, kann nicht umhin, um Mund und Augen die Geister des Spottes, Ulkes und der Farce zu bemerken. In den Augen aber, die er von der Urgroßmutter, geborenen Mademoiselle Murray,

einer Kreolin der Insel Bourbon, geerbt haben soll, saßen vage, heiße, flammende Lichter, ein Blick, der scharf beobachten, bohren, zugreifen konnte und sich zugleich träumerisch verlieren ins Unbestimmte, Schweifende, Schwärmende.

Natürlich bieten verschiedene Lebensabschnitte ein verschiedenes Bild. Eine Photographie, die ich selbst bei der „schönen Ernestine" in St. Jouin, eine Meile von Etretat, gesehen habe, zeigt in der Tat einen recht gewöhnlich ausschauenden, Mitte der Zwanziger stehenden Maupassant. Gegen Ende seines Lebens aber erhielten die Züge des Dichters, soweit nicht schließlich schon die Krankheit ihre Spuren eingrub, etwas immer Geistigeres, Verfeinerteres und Edleres. Sein Antlitz war schmäler geworden, und die Melancholie umflorte seine großen Augen, die freilich in seinen letzten Zeiten wie im Todeskampfe zu liegen schienen.

Die wundervolle Menschenseele Maupassant ist schon in allem Bisherigen klar hervorgetreten. Es ist eine unsagbar noble, sympathische Erscheinung, voll des Abscheus vor allem Häßlichen, Gewöhnlichen, Schäbigen — ohne sich doch andererseits auch nur im mindesten der Kenntnisnahme, sozusagen der Buchung irgendwelcher Menschlichkeiten zu entziehen. Er ist voll der besten Eigenschaften der lateinischen Rasse, voll ihrer Beweglichkeit, Grazie und Anmut, voll des ausgezeichnetsten gallischen Esprits. Er hat die lodernde Empfindlichkeit des Franzosen, seine Ritterlichkeit, der doch bei ihm jede Beimischung von Donquichoterie und Scharrhanserei fehlt,

er hat jene melancholische Skeptik, die zugleich den gebildeten Weltmann und das durch nichts zu verbildende große Herz verrät.

Vor der Nachwelt zu bestehen ist oft leichter, als vor den eigenen Zeitgenossen. Dieser Dichter indessen kann auch im Spiegelbild derer, die ihn täglich sahen, nur gewinnen. Alle seine Bekannten heben seine vornehme, liebenswürdige, freundschaftlich aufopfernde Persönlichkeit hervor. „Er war sehr schlicht und sehr mild, ich habe ihn nie anders gesehen," erzählte Lemaître. „Er zeigte sich sehr freundlich, wie er übrigens immer war, wenn er sich unter Menschen befand," berichtet Ragusa Moleti. Albert Cahen d'Anvers, der „riesig reiche Jude", wie ihn Maupassants Diener bezeichnete, ein begabter Musiker, Verfasser mehrerer Opern, der während der letzten acht bis zehn Jahre in sehr regem Verkehr mit Maupassant stand, rühmt seine „seltenen Eigenschaften des Herzens", er war „der zuverlässigste, diskreteste und feinfühligste aller Freunde," stets hochherzig und freigebig. Die mit Maupassant wohlbekannten Ärzte Landolt und Cazalis erzählen auch von seiner Hochherzigkeit, Vornehmheit und Feinfühligkeit. Schon 1881 hatte Turgenjeff, der sehr intime ältere Freund Maupassants, dem auch die Maison Tellier gewidmet ist, Tolstoi zugleich mit der Überbringung des genannten Buches erzählt: „Er erinnert mich an Drushinin (feiner, warmherziger, russischer Novellist und Kritiker; Übersetzer Shakespearescher Dramen). Gleich ihm ist er ein ausgezeichneter Sohn, ein ausgezeichneter Freund, ein Mann von unbedingter

Verläßlichkeit, und zu alledem steht er in Verbindung mit den Arbeitern, leitet und unterstützt sie."

Maupassant muß gelegentlich von einer sprudelnden, überschäumenden Lebhaftigkeit im Verkehr gewesen sein. „Es ist unmöglich," sagt Landolt, „sich einen aufgelegteren Tischgenossen, einen heitereren Reisebegleiter zu denken, der die geistreichste und interessanteste Unterhaltung zu führen wußte." Maupassant muß andere Zeiten gekannt haben, in denen er stumm und teilnahmlos dasaß, in denen selbst die glänzende Hausfrau, die den berühmten Gast besonders zu feiern gedachte, nichts aus ihm herausbekam. Lemaître erzählt sogar, er habe sich zuweilen darin gefallen, übermütige Feste zu veranstalten, bei denen dann oft niemand weltenferner war als er. — Jedem bedeutenderen Mann, der nicht ständig das Bedürfnis spürt, als Bewunderungsobjekt herumzuposieren, wird das begegnen. Man hat gelegentlich anderes im Kopf, als die Alfansereien der Gesellschaftelei. Im übrigen wird es auch wesentlich auf diejenigen ankommen, denen man gegenübersteht. Sicherlich wird Maupassant zu dem einen sehr lebhaft, zu einem anderen recht schweigsam gewesen sein, je nachdem es ihm lohnte oder nicht. So kann es kommen, daß zum Beispiel Lapierre ganz allgemein berichtet: „Er sprach wenig und wie gelangweilt."

War Maupassant unter näheren Bekannten, so gab er sich mit einer unwiderstehlichen, herzlichen Natürlichkeit, die denen, welche ihn verstanden, Herz und Mund öffnete, und die auch ihn selbst zu allerpersönlichsten Bekenntnissen fortreißen konnte. Dennoch lag es über sei-

nem Wesen und seinen Worten wie ein Schleier, den eine vornehme Natur nicht von den letzten Dingen hinwegzuziehen liebt. Es gab immer noch ein Feinstes, Leisestes, das man erraten mochte, so viel man wollte, an das nur mit der unmittelbaren Deutlichkeit der Sprache zu rühren er sich versagte. Maupassant muß im Verkehr eine äußerste Delikatesse gehabt haben, einen ungemeinen Takt, der keineswegs im ängstlichen Meiden irgendwelcher Gewagtheiten bestand, sondern gerade darin, daß er noch das Gemiedenste wagen konnte. Durch die Behandlung schliff es sich zu guter Art um, zu einem freundlich Nahen und uns allen Gemeinsamen.

Es ist keine Kunst, auf Grund von so und so viel Einkommen und unter peinlicher Vorsicht sowohl vor eigenen Äußerungen, wie vor der Berührung mit der „großen Menge" — „vornehm" zu sein. Auch Dummheit und Gewöhnlichkeit der Gesinnung kann auf diese Weise zu Thronen kommen. Aber alles kennen, nichts, was Himmel und Erde faßt, von sich weisen, sondern es einschließen mit der Neugierde des stetig wachen Geistes, zugleich sich selbst hingeben, Farbe bekennen, sich temperamentvoll verschwenden und dann doch in allem die große Linie einer Auffassung erkennen lassen, die sich zu nichts erniedert, sondern alles sich selbst assimiliert — das ist Art eines Gentlemans von Verdienst. W ä h l e n muß man können, verschiedene Möglichkeiten in der Brust tragen, dann erst hat die eine, für die man sich entschied, den Wert einer persönlichen Errungenschaft.

Maupassants Takt gründet sich nicht auf den Drill

irgend eines gesellschaftlichen Exerzierreglements. Er ist vielmehr alles kennende und alles verstehende Kultur, die sich jeden Augenblick geben und wieder zurücknehmen kann, die mit gelassener Sicherheit auf das Verständnis der anderen rechnet und, wo es sich nicht einstellt, gleichmütig vorübergeht. Maupassants Gespräche zum Beispiel, sowohl die von ihm überliefert sind, wie die, welche er in seinen Romanen führen läßt, beweisen das. Man könnte von einem rein äußerlichen Standpunkt sagen, daß seine Werke eine vorzügliche Schule des guten Tons, einer hochstehenden, geistigen Gesellschaft sind.

Maupassant konnte im einzelnen Falle sehr weit gehen; wir haben vielfach Proben davon gegeben. Ein ganz ursprünglicher Hang seines Naturells vermochte ihn leicht zur Mystifikation anderer zu verführen. Aber gerade hier sieht man, wie ausgezeichnet er die sehr feine Linie zu wahren wußte, die den kräftigen Ulk von der Flegelei scheidet, wie ausschließlich die Freude am Scherz, am Spiel der Komik und der Farce für ihn entscheidend war; nicht das zweifelhafte Vergnügen, einen einzelnen Menschen hineingelegt zu sehen.

Insbesondere die Frauen hat Maupassant mit einer ausgesuchten Delikatesse, mit einem ganz feinen Verständnis zu behandeln gewußt. Wir haben in einem besonderen Kapitel allgemeiner darüber gesprochen; hier sollen uns mehr die rein menschlichen Beziehungen beschäftigen. Daß ein solcher Frauenkenner auch persönlich in vielfachen Beziehungen zum Weibe gestanden hat, ist selbstverständlich. Dennoch wußte er sich, wie wir schon

betonten, immer seine Selbständigkeit zu wahren. Vielleicht ist es nur so erklärlich, daß er mit diesem Grad von Objektivität, von innerlicher Freiheit seinen unvergleichlichen Reichtum an Frauenbeobachtung in seinen Werken niederlegen konnte. Der innerlich Befangene wird entweder zum Weiberhasser oder zum lebenslänglich rosenrot Verliebten.

Albert Cahen, der genannte Freund der letzten Jahre, rühmt Maupassants echte Noblesse und Feinfühligkeit im Verkehr mit Frauen. Wir wissen nicht, daß Maupassant jemals ernsthaft an eine Heirat gedacht habe. Gesagt hat er mehrfach: „Ich werde nie heiraten." Clarétie und Lapierre berichten es. Vielleicht waren dafür Gründe seines persönlichen Schicksals maßgebend, vielleicht grundlegende Anschauungen, vielleicht nur das halb unbewußte und so häufige „Verpassen" der Gelegenheit. Daß ihn zuweilen eine große Sehnsucht erfüllte nach einem einzigen Wesen, dem er hätte angehören können, mit dem er zusammen gegangen wäre für ein Erdenschicksal, ist nachweisbar. Es leuchtet hervor aus Stimmungen, wie er sie in Sur l'eau beim Anblick eines Liebespaares in dem Abschnitt Agay 8. April schildert, aus der Resignation, die ihm aus seiner Vereinsamung emporsteigt; es leuchtet vor allem aus der Gestalt Oliviers Bertin hervor, des Malers in Fort comme la mort, der dem Gefühl grenzenloser Verödung in seinem verwaisten Junggesellenheim und dem Verlangen, mit der geliebten Frau zusammenzuleben, immer und überall, so glühend beredten Ausdruck gibt. Aber natürlich sind das Stim-

mungen, wie sie jeden Menschen überkommen, und ihnen entgegen steht die sonstige ungemeine Skeptik Maupassants gegenüber der Ehe.

Ich denke nicht daran, Maupassants Beziehungen zum genus femininum nachspüren zu wollen. Nur soweit sie schon literarisch gebucht und sogar Gegenstand literarischer Gestaltung geworden sind, glaube ich in einem umfassenden Lebensbilde nicht das Recht zu haben, mich ihrer Behandlung zu entziehen. Von dem Pariser Flaneur kann man sich leicht ein Bild machen . . . darüber kein Wort weiter. Biographische Schriften berichten von längeren Beziehungen zu zwei Damen; — die eine hatte ihm während einer akuten Krankheit seiner Augen zur Seite gestanden. Beiden entfloh er durch größere Reisen. Das war, nach eigenem Geständnis, seine Methode, „das Klebenbleiben zu vermeiden". Maupassant mag das öfter getan haben. Wer eine Abneigung gegen Ehen hat, mag eine noch größere gegen dauernde Liebschaften fühlen. Vieles, was in Ehen noch seine Schönheit und seinen Reiz besitzt, wird durch die gewisse Heimlichkeit illegitimer Beziehungen, zumal wenn beide Teile geistig oder gesellschaftlich nicht in derselben Schicht atmen, verhäßlicht oder erniedert. Genau, wie umgekehrt manches, was in einem „Verhältnis" durch den Mangel an „Pflicht" und „Recht" zum freien, selbstherrlichen Geschenke wird, sich in einer Durchschnittsehe herabmindert und verflacht.

Eigene Kapitel müßten vielleicht zwei Frauen gewidmet werden, die einen gewissen Raum im Leben des Dichters eingenommen haben. Von der einen war schon

gelegentlich der Erzählung von Maupassants letzten Tagen die Rede. Sie war verheiratet und Jüdin. Sie war in erster Linie das Urbild zur Heldin von Notre Coeur; denn in Wahrheit sollen für Madame de Burne drei Frauen Modell gesessen haben. Ihre Beziehungen zu Maupassant spielten in dem Jahre, das der Veröffentlichung von Notre Coeur vorherging.

Die zweite Frau hat es sich selbst angelegen sein lassen, sowohl ihren Namen wie die Kunde ihrer Beziehungen zu Maupassant in die Öffentlichkeit zu bringen. Es ist Frau Hermine Lecomte du Nouy, geborene Oudinot, die von ihrem Gatten getrennt lebende Frau eines rumänischen Architekten, eines besonderen Günstlings — très honorablement, fügt Herr von Lumbroso hinzu — der Königin Carmen Sylva. Frau Lecomte hat zwar ihre Bücher, in denen Maupassant mehr oder weniger eine Rolle spielt, anonym herausgegeben. Wenigstens zeichnete sie ihre Amitié amoureuse nur mit den Anfangsbuchstaben H. L. N. und Späteres als Auteur d'amitié amoureuse. Ihr Name als der der Verfasserin ist aber längst in französischen Zeitschriften und Büchern genannt worden, und sie selbst kann nicht geglaubt haben, als Erzählerin bestimmter, auch anderen Personen bekannter Einzelheiten unerkannt zu bleiben. Überdies ist die Amitié amoureuse Maupassants Mutter gewidmet. Das allein würde genügt haben, die Verfasserin aus dem Dunkel hervorzuziehen.

Frau Lecomte du Nouy hat auch offenbar in ihren Beziehungen zu Maupassant einen gewissen Stolz gefun-

den. Sie hat öffentlich in Gesellschaften von ihnen gesprochen und die ganze Behandlung der Person Maupassants in ihren Büchern führt darauf hin. Eben die Offenheit, mit der sie sich bekannte, hat Maupassants Mutter aufs äußerste verletzt. Frau Laure hatte die Widmung der Amitié amoureuse angenommen, des Buches, in dem — zum mindesten für sie selbst, aber auch für jeden einigermaßen Bewanderten leicht erkennbar — von der Liebschaft ihres Sohnes mit der Verfasserin die Rede war. Sie hatte angenommen, ohne eine Ahnung von dem Inhalte des Buches zu haben. Als sie es kennen lernte, fühlte sie sich hintergangen, klagte über Vertrauensbruch und brach ihrerseits jede Beziehung zu Frau Lecomte du Nouy ab, mit der sie bis dahin in mindestens zeitweise geradezu herzlichem Verkehr gestanden hatte und von der sie auch in Nizza besucht worden war.

Man wird das Gefühl der Mutter verstehen. Man wird auch das Vorgehen der Frau Lecomte du Nouy vielleicht nicht sehr richtig finden. Aber man braucht sich doch das Bild einer Frau nicht herabsetzen zu lassen, die Maupassant unzweifelhaft manches gewesen ist. Die Bekanntschaft des Dichters mit Frau Lecomte scheint aus dem Anfang der achtziger Jahre zu stammen. Ein freundschaftlicher Brief ist jedenfalls schon vom Mai 1884 vorhanden und zur Zeit, da Maupassant Mont-Oriol schrieb (1885), war sie die Vertraute, der er sein Schaffen beichtete. Vielfach hat Maupassant mit ihr über seine Entwürfe gesprochen. Als er für Pierre et Jean sich noch einmal ganz genau mit der Landschaft, der Anlage und

dem Leben des Hafens von Le Havre vertraut machen will, reist sie mit ihm dorthin. Sie las ihm auch vor, als seine kranken Augen Licht und Lesen nicht mehr vertragen konnten. Den besten Bericht über Maupassants Plan für den Angélus verdanken wir ihr. Sie soll ihm auch den Stoff für Fort comme la mort geliefert haben, einen Stoff, den Bourget ihr einst erzählte und den dieser später (1899) im Fantôme gestaltet hat.

Während des Sommers bewohnte sie, wie Maupassant, ein kleines Haus in Etretat. Sehr angeregte Wochen hat man nach einem Berichte eines zufälligen Besuchers, Lacour, zeitweilig dort gesehen. Frau Lecomte erzählt selbst, wie sie zusammen Schriftsteller des achtzehnten Jahrhunderts studierten, wie Maupassant, von einer Stelle angeregt, ihr am nächsten Tage ein sehr drolliges, allerdings auch äußerst freimütiges Scherzgedicht zugesandt habe. Die Tatsache, daß ihr dieses Gedicht, das sie selbst veröffentlicht hat, zugesandt werden konnte, erhebt es freilich fast über jeden Zweifel, daß die Beziehungen zwischen beiden sehr nahe gewesen sein müssen. Denn bei aller Ungeschminktheit, die zwischen geistig hochstehenden und freidenkenden Menschen herrschen kann, ist kaum anzunehmen, daß ein Mann ein Ulkgedicht mit der direkten Versinnlichung des Geschlechtsaktes an eine andere als eine sehr vertraute Dame senden könne. Ein Liebesgedicht sind auch die paar Strophen, die Maupassant auf die ersten Seiten des Manuskriptes seiner Boule de suif aus seinem Einakter Répétition für Frau Lecomte geschrieben hatte. Es sind die Verse:

Das Glück, o, daß ich es erjage!
Je mehr ich jage, so mehr es flieht;
Doch dieses Glück, das von mir zieht,
Ist's nicht im Herzen Dein, o sage!

Ich suche den holden Fieberbrand,
Noch immer floh er mir vorüber!
Und dennoch: Dieses Liebesfieber
Ist's nicht auf Deiner Lippen Rand?

Es mir zu finden, will's mich lüsten,
Zu küssen, Du Liebste wild,
Auf Deinem Mund Dein Seelenbild,
Dein holdes Herz auf Deinen Brüsten!

In ihren Aufzeichnungen spricht Frau Lecomte von Maupassant häufiger als von „Guy"; sie erwähnt auch „Hunderte" von Briefen, die zwischen ihr und dem Dichter gewechselt seien. Sollte das der Wirklichkeit entsprechen, so würde es sich vielleicht empfehlen, diese Briefe — trotz Maupassants Abneigung gegen die Veröffentlichung persönlicher Dokumente, die schon seine Mutter besaß — eines Tages ans Licht gelangen zu lassen. Gemäß jenem hübschen Worte, das in En regardant der Freund Amic spricht: „Der Ruhm ist eine Bürde; es ist den lorbeerumwundenen Stirnen nicht gestattet, im Dunkel zu bleiben. . . . Wie es fromme Lügen gibt, so gibt es pietätvollen Ungehorsam . . ."

Vielleicht wäre dann auch ein klares Bild von dieser „Freundschaft" zu entwerfen, die bisher nur einseitig durch den weiblichen Teil zur Anschauung gelangt ist. Auf jeden Fall muß man sich hüten, den Briefroman Amitié amoureuse im einzelnen biographisch zu verwer-

ten. Frau Lecomte hat selbst angegeben, daß mehrere der Briefe des Philippe ganz von Maupassant herrührten. Seite 50—51 steht auch ein längerer Erguß über Fürstlichkeiten und über die Verblödung der Menschen durch die Gesellschaftelei, die Frau Lecomte in einem anderen Buche, in En regardant passer la vie, wörtlich als von Maupassant an sie geschrieben anführt. Ferner finden sich vielerlei Stellen, bei denen kein Kenner Maupassantscher Ideen und Maupassantscher Ausdrucksweise zweifeln kann, daß sie von dem Dichter selbst herrühren. Offenbare Anspielungen auf Maupassants Familie mischen sich hinein. Zum Beispiel wohnt die Dénise des Romans zu Cannes plötzlich in einer Villa Les Ravenelles. Das war der Name der Villa Frau von Maupassants zu Nizza. Ein hübsches Wort, das die vierjährige kleine Nichte Maupassants sich einmal geleistet hat: „Der Himmel ist heute so lieb, daß die Vögel aufsteigen, ihn zu küssen", ist in Brief vierundvierzig verwertet. Aber wie die Verfasserin dem Philippe des Romans mancherlei Eigenschaften beilegt, die Maupassant sicher nicht zukommen, so hat sie unzweifelhaft auch die Briefe aus disparaten Bestandteilen zusammengestückt, hat mit echten Brocken Maupassantscher Korrespondenz Gedankengänge eigener Faktur vermischt. Nicht viel anders, als sie es nachweislich in En regardant, ihrem sonst wertvollen Memoirenwerke, mit einem von Lumbroso authentisch veröffentlichten Briefe gemacht hat, den sie zum Bestandteil eines Gespräches mit Maupassant verarbeitete. Selbst Frau von Maupassant traute sich nicht, dies Gemenge

von Echtem und Unechtem zu scheiden. Jedenfalls aber weigerte sie sich entschieden, die Briefe als Ganzes als von ihrem Sohne herrührend anzuerkennen. Darin hat ihr Gefühl sie ohne Zweifel recht geleitet.

Haftete an dem Roman nicht das Interesse für Maupassants melancholische Gestalt, er hätte kaum eine weitere Aufmerksamkeit gefunden. Für mich wenigstens ist das Liebes-Hin-und-Her dieser beiden großstädtischen, vorzugsweise intellektuellen Menschen von einer entsetzlichen Langeweile. Im Anfang begehrt Er; aber Sie ist nicht geneigt, nachzugeben. Dann zieht Er sich mehr und mehr zurück, und nun entbrennt Sie in jäher Leidenschaft. Zum Schluß einigen sich beide, hauptsächlich durch sein Verdienst, zur freundschaftlichen Verständigung verwandter Seelen. . . .

Manche feine Bemerkung läuft unter. Aber diese Liebe ist Treibhausbrunst. Eine Brutwärme lastet über diesen Herzen, diesen Köpfen. Sie müssen durchaus Gedanken und Empfindungen haben, ob sie sich einstellen oder nicht. Sie dünken sich so kostbar mit ihren Gefühlchen, mit ihrem Gedankenplänkeln — diese Menschen, für die nichts vorhanden ist, als ihre Gesellschaftelei und ihre Geschmackskoketterie. Dieselbe zerfließende, sich zum höchsten Überdruß des Lesers wiederholende, bis auf den Rest sich auspressende Empfindelei findet sich zum Beispiel auch in Mater dolorosa, einem anderen, in Gemeinschaft mit M. de Waleffe verfaßten Werke der Frau Lecomte, das vielen auch stofflich zuwider sein wird. Es schildert die perverse Leidenschaft einer Mutter für

ihren Sohn und dieses Sohnes für seine Mutter. Er tötet sich schließlich selbst, weil er seine Mutterliebe nicht in einem Inceſt enden lassen will! Sie siecht in einem Kloster ihrem bald darauf erfolgenden Ende entgegen. . . .

Wie gering auch der künstlerische Wert dieser Bücher anzuschlagen sein mag, für die Persönlichkeit ihrer Verfasserin oder Mitverfasserin stellen sie doch so viel fest, daß sie eine sehr angeregte, empfängliche und geistig tätige Frau sein muß. Soweit sie aber von Maupassant handeln, sprechen sie im Grunde beiden, derjenigen, die berichtet und demjenigen, von dem sie berichten, menschlich ein sehr hohes Zeugnis aus.

Maupassant erscheint hier als ein wundervoller Geistesringer. Dann nämlich, wenn man wegdenkt, was unmöglich auf ihn bezogen sein kann. Denn daß die Verfasserin den Philippe nicht zum Schriftstellern gelangen läßt, weil er nicht die zum „Dichten" nötige Indiskretion gegenüber seinen Gefühlen und seinen Gedanken aufzubringen imstande sei, daß sie diesen Philippe ständig über seine Faulheit, über seine Untätigkeit klagen läßt, sind Züge, die von einem der arbeitsamsten und schaffenskräftigsten aller Dichter restlos abfallen. Wiewohl es sehr möglich ist, daß Maupassant, gleich so vielen, stets unbefriedigten Schöpfergeistern, sich in der Sehnsucht nach allseitiger, auch den praktischen Menschen in Anspruch nehmender Betätigung gelegentlich ähnlich ausgesprochen haben mag.

Die morosen Stimmungen Maupassants, sein Über-

druß an allem kehren auch bei diesem Philippe wieder. Desgleichen sein Einsamkeitsbedürfnis, seine gelegentliche Verachtung der Gesellschaft und seine Skeptik gegenüber der Liebe, seine große persönliche Natürlichkeit, seine Ruhelosigkeit und unstillbare Sehnsucht nach dem Unmöglichen, Unerreichbaren — feierlichere Leute pflegen „Ideal" zu sagen. Im gesellschaftlichen Leben ist dieser Mann, wie es auch Maupassant erging, ungemein gesucht und beliebt. Wie Maupassant es oft von seinen Freunden erlebte, ruft die Dénise dieses Romanes ihrem Geliebten zu, er solle geben von seinem kostbaren Ich. Die Freunde verlangten nach ihm; aber je mehr man ihm entgegenkomme, desto mehr entziehe er sich allen!

In den direkten Äußerungen des Buches En regardant passer la vie kann sich weder Frau Lecomte noch ihr Mitarbeiter Amic genug tun, Maupassants hohe Kunst zu rühmen, die Leichtigkeit und Tiefe seines Geistes, die Güte, die Noblesse und hochherzige Einfachheit seiner Natur. Frau Lecomte ist es auch gewesen, die mit einer Entschiedenheit und mit Belegen, die keinen Einspruch mehr zulassen, die kleinlichen und hämischen Anspielungen minorenner Geister auf Maupassants Gefallen an fürstlichem Verkehr, auf eine gewisse Gesellschaftskoketterie und auf sein Snobtum zurückgewiesen hat. Zurückgewiesen für diejenigen, die dessen überhaupt bedurften!

Mag die Mutter Maupassants immerhin erzürnt gewesen sein, intime Beziehungen ihres Sohnes zu einer Frau aufgedeckt zu sehen. Mag sie sich auch durch die

Art gekränkt gefühlt haben, mit der ihre eigene Persönlichkeit ohne ihr Wissen als Vorspann benutzt wurde. Sie hatte in ihrem Sinne recht. Obendrein darf das Muttergefühl in seiner Leichtverletzlichkeit besonders hohe Forderungen an die Schonung seitens anderer stellen. Auf keinen Fall aber ist zu verkennen, daß Frau Lecomte du Nouy dem Andenken Maupassants keinen schlechten Dienst erwiesen hat. Sie hat es rein gehalten. Sie hat noch den Toten, so wenig er es auf die Dauer nötig hatte, verteidigen helfen. Sie war groß genug, um durch Hochhaltung dessen, dem sie selbst einst hochgestanden, ihre eigene Ehre zu wahren.

Maupassant hat über all diese Dinge das strengste Schweigen bewahrt. Er hat es nicht hindern können, daß alsbald nach seinem Tode hunderterlei Notizchen über ihn verbreitet wurden. Selbst von Kindern Maupassants hat man gesprochen, was für einen Junggesellen immerhin sein Genierliches hat. Frau von Maupassant stellte freilich ihr Vorhandensein in Abrede. Sie wies gegenüber dem Ausfrager auf die Werke ihres Sohnes im Bücherschrank und sagte: „Das sind die Kinder, die ich von ihm kenne.“ Das ist sehr hübsch gesagt, beweist aber allerdings gar nichts. Die Mutter konnte sehr wohl die letzte sein, die über solche Angelegenheiten ihres Sohnes unterrichtet war.

Maupassant war ein Feind jeder Auskramung von persönlichen Angelegenheiten bedeutender Männer. Er

hat es sogar bedauert, daß Flauberts Korrespondenz herausgegeben wurde und erst, als das nicht mehr zu ändern war, sich dazu verstanden, zu Flauberts Briefen an G. Sand selbst eine Einleitung zu schreiben. Gegen Maxime du Camp, den Bekannten Flauberts, der zuerst Angaben über Flauberts Leiden, die Epilepsie, in die Öffentlichkeit brachte, polemisierte er heftig. Maupassant hat sich nur selten in seinen Werken persönlich aufgedeckt und auch dann sehr zurückhaltend; wenngleich, da ihm seine Kunst eine Lebenssache, eine Seelenangelegenheit war, der ganze Tenor seines Daseins klar durch seine Werke scheint. Seinen Freunden hat er mehrfach Diskretion auf die Seele gebunden. Sie haben ihm zum großen Teile Treue gehalten. Der schon verstorbene Cahen hat keinen einzigen seiner Briefe hergegeben oder von deren Inhalt gesprochen. Der Arzt Cazalis hat sogar wertvolle Dokumente zur Kenntnis von Maupassants Persönlichkeit vernichtet. Maupassant weigerte sich stets, sein Bild veröffentlichen zu lassen. Sämtlichen Zeitschriften hat er es abgeschlagen. „Unsere Werke gehören dem Publikum, nicht unsere Gesichter," war sein Wort. Als Charpentier 1890 für eine Neuausgabe der Soirées de Médan mit den Bildnissen der fünf übrigen Verfasser auch das von Maupassant bringen wollte, widersprach Maupassant aufs heftigste und drohte mit Prozeß.

Für sich persönlich hatte unzweifelhaft der Dichter recht. Jeder hat zu entscheiden, wie weit seine Angelegenheiten der Öffentlichkeit preisgegeben werden sollen und wie weit nicht. Dennoch fragt sich, ob sich die Nach-

welt ein Forschen in den Papieren eines großen Mannes verbieten zu lassen braucht, selbst wenn ein solches Verbot durchführbar wäre. Leben und Schaffen gehören zusammen, sind oft eins. Wer will sagen, wie weit man zur Aufklärung des einen durch das andere zu gehen hat, wie weit nicht? Kann nicht gerade das Intimste dasjenige sein, was am besten, ja was allein wirklich erklärt? Sagen uns nicht die ganz kleinen Dinge des persönlichen Lebens zuweilen mehr, als die große Geste der Öffentlichkeit? Hat man ganz unrecht, wenn man ihnen einen besonderen Reiz abgewinnt — in demselben Sinne etwa, wie Maupassant selbst, der im Zimmer Richard Wagners zu Palermo den Wäscheschrank des „Meisters" öffnet und, als sich ein entzückender Rosenduft verbreitet, den Wagner seiner Wäsche beizufügen liebte, schreibt: „Ich atmete diesen Blumenduft, und es schien mir, als fände sich wirklich etwas von Wagner darin, in diesem Hauch, den er liebte . . . ein wenig von Ihm, von seinem Sehnen, von seiner Seele . . . in diesem Nichts der lieben und geheimen Gewohnheiten, die das intime Leben eines Menschen ausmachen."

Es wird ganz auf den Takt ankommen, mit dem dergleichen behandelt wird, auf den Gesichtspunkt, unter den es gerückt ist. Wer wird sich ablehnend verhalten, wenn er erkennt, daß ein persönliches Faktum nicht um seiner selbst, also nicht um des Klatsches willen dasteht, sondern wesentlich zur Erhellung des ganzen Charakters beitragen soll? Im übrigen: Wer richtet sich durch eine niedrige Reportage, als derjenige, der sie betreibt? Dem

großen Manne fällt kaum etwas von dem zu, was durch sie gesündigt werden kann. Bleibt selbst in den Augen einiger etwas hängen — in den Augen derjenigen natürlich, die jener Berichterstatter wert sind — was schadet es? Hätten diese es nicht ohnehin geglaubt? Hätten sie nicht ohnehin geklatscht? Die Würdigen, die mitgehenden Kongenialen, auf die es allein ankommt, können hören, was sie wollen: Sie wissen genau, wie jedes einzelne zurechtzulegen ist. Und war ein Mann wirklich groß — was hat er zu verlieren!

Bei Maupassant stand auch dieser Zug innerhalb eines allgemeineren Zusammenhanges. Er war von einer unglaublichen inneren Vornehmheit, von einer stolzen, keuschen Reserve. Frau Lecomte du Nouy erzählt in ihrem kürzlich erschienenen Buche Jours passés, daß Maupassant sich schon erregt habe, als sie ihm einmal sagte, das Mitgefühl mit allen Leidenden sei auf jeder Seite seiner Werke geschrieben. Und Roujon berichtet: „Nie hätte Maupassant geduldet, daß jemand ihm ins Gesicht sagte, er sei gut. Es genügte ihm, es zu sein.“ ... Nichts widerstand ihm mehr, als persönliches Angeschwärmtwerden, als Herumposieren mit seiner dichterischen Bedeutung. Er macht sich selbst so banal wie möglich, könnte man sagen, sobald er mit Menschen zusammenkommt, — schon aus Besorgtheit, man möchte ihm die widerwärtige Dichterattitüde zumuten. Wenn man ihn liest, hat man fast nie das Gefühl, mit einem Schriftsteller von Beruf zu tun zu haben. Man denkt nur: Hier ist einer, der sich ausspricht, der

sagen will, wie ihm zumute ist. Und im Leben war niemand ferner von schwermutslockiger Windbeutelei, von aller Sammetjacken-Koketterie, als dieser Poet, der für seine Umgebung nur Mensch und Gentleman sein wollte. Man muß lesen, was er nach dieser Richtung in den Briefen an die Bashkirtseff schreibt: Er sei ohne einen Funken von Poesie und dergleichen; wie ironisch er die „sechzig Briefe" erwähnt, die er durchschnittlich das Jahr von unbekannten Verehrerinnen bezieht. Man muß an das denken, was er so vielfach im Leben geäußert hat: Er sei ohne jede Liebe zu seiner Kunst, er schreibe nur, um Geld zu verdienen, er habe alles andere genau so gut, wie Dichter, werden können!

Maupassant hat diesen Punkt so oft und so nachdrücklich betont, daß man dabei verweilen muß. Selbstverständlich sind solche Bemerkungen über die Gleichgültigkeit gegen seine Kunst nicht wörtlich zu nehmen. Ein Dichter mag dergleichen noch so oft behaupten — sobald seinen Worten so bestimmte Zeugnisse entgegenstehen, wie bei Maupassant, muß er schon dem vielgetreuen Leser erlauben, diesen Zeugnissen mehr zu glauben, als den gelegentlichen, von Stimmung und Situation abhängigen Dichter-Expektorationen. Ganz allgemein erscheint es schon ausgeschlossen, daß ein Mann, der das geleistet hat, was Maupassant, auf das Feld seiner Erfolge geringschätzig herabsehe. Sodann aber: Wird ein Mann, der nur schreibt, um Geld zu verdienen, diese hartnäckige Entwicklung aufs Literarische hin durchmachen, wie es Maupassant während zehn Jahren unter

dem Einflusse Flauberts getan hat? Wer betonte so oft, wie er, den Unterschied des Rein-Literarischen vom Geschäftsmäßig-Unterhaltenden, der oft kaum zu bezeichnen und doch immer vorhanden sei: „Diese eigentümliche Geistesbeschaffenheit, die in ein Werk jene unbestimmte Ewigkeits-Tönung hineinlegt, jene unvergeßliche Farbe, wechselnd mit den Künstlern, aber immer erkennbar, kurz die künstlerische Seele . . .!“ Wer hat selbst so fast ausschließlich dies absolut Künstlerische in seinen Werken aufzuweisen!

In Sur l'eau spricht Maupassant von dem „zweiten Gesicht“ des Schriftstellers, das ihn überallhin und oft zu seiner Pein verfolge, das ihn die Dinge so selten in ihrer einfältigen Erscheinung nehmen lasse, sondern hinter ihnen zu suchen sporne, das ihn treibe, das naiv Empirische ein zweites Mal im Spiegel des dichterischen Schauens zu erblicken. Ist das die Eigenschaft eines Mannes, der ebensogut Maler oder Kaufmann hätte werden können? Vermag ein Mann, der nur schreibt, um Geld zu verdienen, die Wonnen des künstlerischen Schaffens zu schildern, wie Maupassant es gelegentlich bei dem Maler Olivier Bertin in Fort comme la mort getan hat? Oder wenigstens die schriftstellerische Neugierde, den Sezierungs- und Beobachtungstrieb, wie bei dem Romancier Lamarthe in Notre Coeur? Überdies schrieb Maupassant auch dann noch, als er seine Existenz durch die von ihm geschaffenen Werke einigermaßen gesichert wissen konnte! Gerade die letzten Jahre dieses Künstlerlebens sind von einer wahren Hast erfüllt, das,

was ihm noch auf dem Herzen lag, möglichst schnell unter Dach zu bringen, — der Dichter wußte ja, wie bald es mutmaßlich zu Ende ging!

Zum Überfluß findet sich in einem vergessenen Aufsatze über George Sand aus dem Gaulois vom 13. Mai 1882 ein ganz persönliches Glaubensbekenntnis des Dichters, das es unwiderleglich zeigt, wie sehr seine Kunst sein Lebensinhalt und die für ihn allein mögliche Betätigung war. Er wirft der Schriftstellerin ihre geschäftsmäßige Kühle vor, ihre „Hundeschnäuzigkeit", würde man in interneren Literatenkreisen sagen. „Niemals," sagt er, „hat sie diesen Schauer der Kunst, die Erregung über den gefundenen Stoff, über die Szene, die im Entstehen ist, nie die Trunkenheit des Schaffens, das Glück des Hervorbringens. Die tiefe Freude über die geschriebenen Seiten, die man im Rausch der Arbeit stets für vollkommen hält, gießt ihr niemals Feuer in die Adern, nie ein wenig Tollheit in das Haupt." Und weiterhin gelangt er zu den ganz persönlich gehaltenen Worten: „Neben dem sehr berechtigten Wunsche, Geld zu verdienen, neben dem ganz natürlichen Verlangen nach Ruf, liebt der Künstler leidenschaftlich und muß lieben, was er hervorbringt. In den Stunden des Schaffens denkt er weder an Gold noch Ruhm, sondern an die Vortrefflichkeit seines Werkes. Er fiebert bei den Eingebungen, die ihm kommen, begeistert sich, ist wie außer sich; er ist gänzlich zu einer Art geistiger Maschine zur Herstellung des Schönen geworden, und er liebt sein Werk lediglich deshalb, weil er es für gut hält."

Damit ist die ursprüngliche und echte Künstlerliebe Maupassants zu seinem Berufe erwiesen. Wenn er trotzdem so häufig seine Gleichgültigkeit gegen Schaffen und gegen Literatur betont — so liegt ihm anderes im Sinn. Die Erklärung Lapierres, es sei viel Koketterie in solchen Erklärungen Maupassants enthalten gewesen, ist doch nur bequem und besagt im Grunde nichts. Nach unserer Ansicht sind Äußerungen, wie die in Rede stehenden, in erster Reihe als Ausflüsse der gelegentlichen pessimistischen Stimmungen Maupassants anzusehen, innerhalb deren ihm jede menschliche Tätigkeit mehr oder weniger überflüssig erschien, jedes Mühen und jedes Streben als verloren vorkam in diesem unabsehbaren Wechselspiel der millionenfarbenen Ausstrahlungen aller Wesen, aller Welten.

In jedem geistigen Leben stehen gewissermaßen zwei Standpunkte neben einander. Der eine ist der aufs Ganze gerichtete philosophische, der die Einzelleistung ständig an die große Glocke des Weltalls hängt, sie an seinen Maßen mißt und selbstverständlich immer zu kurz befindet. Der andere ist der freiwillig beschränkte Standpunkt, der sich zunächst an die unmittelbare Umgebung und an die Forderung des Tages hält. Was unter diesem letzten Gesichtspunkte als wichtig und erstrebenswert dasteht, kann unter dem ersten gleichgültig und erledigt erscheinen. Maupassant selbst bietet das Beispiel für das Nebeneinander beider Betrachtungsweisen. Er hat einerseits des öfteren gesagt, daß niemals eine alte Kunst den Bedürfnissen einer jüngeren

Zeit genügen könne, deshalb müsse jede Epoche sich von neuem den ihr gemäßen Ausdruck schaffen und, wenn nichts Besseres, so doch anderes machen. Er hat zu anderen Zeiten und aus anderen Stimmungen heraus die ganze Schreiberei angesichts des Vortrefflichen, das schon geleistet sei, verworfen, und als dieses Vortreffliche nur wenige Seiten anerkennen wollen, die es verdienten, aufbewahrt zu werden.

In Verbindung damit steht das große Ungenügen, die edle Unzufriedenheit, in der zeitweise gerade die Könner gegenüber ihren Leistungen leben. Das heitere Selbstvertrauen ist keineswegs immer das Kennzeichen der Genialität. Käme es darauf an, so wären die größten Stümper oft die stärksten Geister. Sie ahnen in sonniger Unbefangenheit nichts von den Schwierigkeiten, die sich vor den Augen des Wissenden endlos auftürmen. Der hohe Flug kennt zwar das Selbstbewußtsein gegenüber denen, die mitstreben, indessen gegenüber dem selbstgesteckten Ziel nur allzu oft quälende Selbstkritik und Zweifel. Was man geschaffen, erscheint so wenig, erscheint so matt und unzulänglich im Vergleich zu dem, was man gewollt! So vieles von dem innerlich Geschauten und Gefühlten ist hindurchgefallen durch das grobe, weitmaschige Netz der Sprache, der Farbengebung und Meißelführung!

Hinzu kommt bei Maupassant seine große Vielseitigkeit. Er hat ständig die Mannigfaltigkeit menschlicher Betätigungen vor Augen. Gerade in den Stunden, welche den Krisen des dichterischen Schaffens folgen und welche nach dem natürlichen Gesetz des Wechsels

die sonst zugunsten der Hauptbegabung brachliegenden Kräfte am üppigsten spielen lassen, mag ihm irgend eine andere Tätigkeit auch für ihn persönlich zuweilen ebenso wichtig erschienen sein, wie seine Schriftstellerei. Maupassant erkennt zu klar, was sonst noch an treibenden Kräften in Welt und Leben steckt. Er kann nicht mit den Scheuklappen der zünftigen Literaten durchs Dasein schreiten, die alle Dinge geschaffen glauben, um zu ein paar Bänden Literatur verarbeitet zu werden. Er ist kein Fachmensch. Dem Fachmenschen wird die Literatur zum Hausdrachen, der alles mit seinem Lärm überdröhnt, der sich an seine Fersen heftet, wenn er sich heiter ergehen will und noch, wo er liebt, seine Fuchtel über ihm schwingt. Dem Künstler des weiten Blickes bleibt seine Kunst die freie Geliebte, die nicht keift noch die Stirne runzelt, wenn er sie einmal zu Hause läßt, die nur desto freundlicher seiner harrt, kehrt er aus eigenem Triebe zu ihr heim.

Der englische Romancier George Moore, der um den Anfang der achtziger Jahre in der Kunst- und Literaturwelt von Paris lebte, erzählt, daß von all den Jüngern des Zolakreises, die in dem bekannten Café „Das Neue Athen“ verkehrten, nur Huysmans und Maupassant nie da waren. Maupassant haßte Kaffeehausgeschwätz, das ganze Richtungs- und Ismen-Salbadern, mit dem die Mittelmäßigen ihre Zeit vertun. Es wird berichtet, daß er überhaupt eine Abneigung hatte, über Literatur zu sprechen. Gegenüber Ausfragern, wie Herrn Huret, weigert er sich geradeswegs, Rede zu stehen. Daß Mau-

passant indessen ästhetischer Diskussionen sehr wohl fähig war, beweisen seine zahlreichen Zeitungsartikel und zuletzt sein Roman Notre Coeur, in dem er so vielfach — freilich konkret und angewandt — theoretisiert. Ihm kam es nur darauf an, mit wem er sprach. Mit einem ebenbürtigen Notabeln der Kunst und Literatur in entgegenkommendem Verständnis und in gleichem Stil zu verhandeln, war ihm gelegentlich eine große Freude. Das zeigt sein Verkehr und sein Briefwechsel mit Flaubert, in dem so häufig die Sehnsucht ausgesprochen ist, mit dem „Alten“ zu plaudern. „Mir ist der Kopf voll von Dingen, die ich Ihnen sagen muß. Ich kranke an einer zu langen Enthaltsamkeit des Geistes, wie man an einer zu ausgedehnten Keuschheit leidet.“ . . . „Könnte ich nur während vierzehn Tagen ein wenig mit Ihnen plaudern! Diese Welt ist eine Wüste, in der man nicht einmal mehr spricht, aus Mangel an Leuten, zu denen man etwas sagen könnte!“ Das war es. Es lohnte meistens nicht. Er war durch den Verkehr mit den Besten seiner Tage zu sehr verwöhnt. Er konnte es nicht ertragen, sich von seichten Köpfen über das herschwatzen zu lassen, was er selbst mit heißem Mühen sein Leben lang getrieben hatte, und was er besser verstand, als die anderen.

Daß als kleine Nuance bei seinen ablehnenden Bemerkungen über literarische Tätigkeit auch ein gewisser „Weltmanns“-Standpunkt in Betracht kommt, ist kaum zu leugnen. Dieser Dichter der lebendigen Gegenwart, der Gesellschaft und mondäner Kreise fühlte zuweilen sicherlich ganz unwillkürlich das Bedürfnis, einen Schei=

destrich zu ziehen zwischen sich und dem landläufigen Typ des Literaten. Daß er mit gleichstehenden Vertretern der Journalistik und der Künste ungemein gern zusammenkam, wird mehrfach berichtet. Fürchterlich aber war ihm, wie Flaubert, die Figur des nichtswissenden, alles behauptenden, des immer hastenden und nie verweilenden, des nachlässig gepflegten Durchschnittsschriftstellers von schlechten Manieren. Mehrfach wird berichtet, daß er sich gegenüber Interviewern schroff verhielt. Noch aus dem offensichtlich gekränkten Artikel des Herrn Huret in seiner Enquête von 1891 geht das hervor. Herr Huret versichert geradeswegs: „Herr von Maupassant hat den Ruf, der unnahbarste Mann von Paris zu sein."

Damit ist ein Gebiet berührt, auf dem sich so manche Kleinlichkeit gegen Maupassant breit gemacht hat. Krittler klatschten, der Dichter habe in seinen letzten Lebensjahren besonderen Wert auf sogenannten „distinguierten" Verkehr gelegt. Edmond de Goncourt steht auch hier wieder an der Spitze. Er klatscht: Das einzige Buch, das in der letzten Zeit auf Maupassants Tisch gelegen habe, sei der Gotha gewesen. Ihm gesellt sich der schon erwähnte, beleidigte Interviewer Huret, derselbe, der ein unsagbar albernes Reklamebuch über Sarah Bernhardt und, nach kurzem Aufenthalt im Lande, ein geradezu kindisches Buch über Deutschland geschrieben hat. Aus Wut über den ungnädigen Empfang, den ihm Maupassant bereitete, verbreitet er, was man in literarischen Kreise sage: Maupassant sei ein Snob, er lasse sich in London kleiden und waschen, jeden Abend würden seine

Stiefel vom Bedienten auf den Leisten geschlagen, die Hosen auf den Spanner gezogen und dergleichen. Noch ein anderer, Lapierre, berichtet, Maupassant habe sich gegen Ende seiner Laufbahn, inmitten eleganter Welt, wiederum auf seinen Ursprung besonnen, darauf, daß er normannischer Edelmann aus altem Geschlechte sei, habe sein Wappen im Futter des Huts getragen und so weiter.

Selbst wenn das alles der Wirklichkeit entsprochen hätte, wen geht es etwas an? Was beweist es? Sind das nicht Nebensächlichkeiten des Lebens, die man tun, die man auch lassen kann, die der eine so und der andere anders macht, ohne daß etwas Nennenswertes damit gesagt wäre? Wenn etwa Maupassant Gefallen daran fand, Genealogien nachzuspüren, seine Bekannten, vielleicht seine eigenen Vorfahren in ihren verwandtschaftlichen Beziehungen zu verfolgen — warum nicht? Schon als junger Mensch hatte er das getan, wie ein Brief an seine Mutter aus seinem vierundzwanzigsten Jahre beweist — noch einmal: Warum nicht? Konnte das nicht soziologisch interessant sein? Konnte es ihm, der seiner Herkunft nach zur Gesellschaft des Gotha gehörte, nicht sehr merkwürdig sein, in welchen Beziehungen er selbst zu ihr stand? Die Maupassants waren von Ursprung Marquis. Was soll es ihm nun viel imponiert haben, wenn wirklich, wie Lapierre großartig erwähnt, die „Komtesse Z. ihm eigenhändig Arzeneien bereitete!“ Es soll selbst Müllers und Schulzes geben, die auch dann noch nicht erschüttert sind, wenn ihnen Prinzessinnen um den Hals fallen. . . . All dergleichen ist unwürdiger

Klatsch. Und die Behandlung dieser Dinge ist nicht für denjenigen bezeichnend, den sie zum Gegenstande haben, sondern für den, von dem sie ausgehen.

Sind wirklich besondere Verstiegenheiten der angegebenen Richtung bei Maupassant zu verzeichnen, so gehören sie ohne jeden Zweifel, was auch Lapierre wenigstens andeutet, unter jene Erscheinungen des Größenwahns, deren wir schon gelegentlich der Krankheitsschilderung Erwähnung tun mußten. Größenwahn gehört zu den Ausläufern des Leidens, das Maupassant befallen hatte, ganz gleichgültig, ob man ein großer Dichter und Marquis, oder ein kleiner Schneider und Schwachkopf ist. Was den Gotha betrifft, so wäre auch diese Erklärung noch nicht einmal nötig. Maupassant schrieb zum Beispiel gerade in dem letzten Jahre an L'Ame étrangère, jenem Buche, das ganz ausschließlich in den exklusivsten, internationalen Adelskreisen spielen sollte — konnte er dafür den Gotha überhaupt entbehren?

Natürlich soll mit den Andeutungen der genannten Berichterstatter in Wahrheit gesagt sein, Maupassant sei vielfach einer äußerlichen Gesellschaftsstreberei anheimgefallen, die sich weniger von menschlichen Qualitäten, als von sozialer Position und Rang habe Eindruck machen lassen. Zwar hatte schon Roujon erzählt, am fröhlichsten sei Maupassant auch in den Tagen des Glanzes noch gewesen, wenn er irgendeinen Kameraden seiner Kampfperiode, seiner Anfänge, zu einem Essen unter vier Augen habe einladen können. Und auch persönlich hätten die Wisperer sicher leicht die Erfahrung zu machen

vermocht, daß sich in Maupassants unerschütterlicher Menschlichkeit und Natürlichkeit nichts geändert hatte. Denn was von seiner „Exklusivität“ erzählt wurde, war seine Ablehnung alles Jahrmarktswesens und sein Bedürfnis nach Einsamkeit. — Aber die Volkstribunen sterben nun einmal nicht aus, die in jedem Verkehr mit gesellschaftlich aparteren Kreisen Verrat und Felonie erblicken!

Wahr ist, daß Maupassant in den letzten Jahren, zumal in Cannes, viel in Kreisen des internationalen Hochadels verkehrte. Daß er, wenn er das tat, sich manchen Gewohnheiten anbequemen, in diesen und jenen Formen leben mußte, die Handschuhmacher nicht haben, ist freilich zuzugeben. Aber wer anders kann darin eine Schwäche des Charakters erblicken, als die kenntnis- und erfahrungslosen Knechtschaftsschnüffler, die borniert genug sind, einen König unter allen Umständen für etwas Uninteressanteres oder Minderwertigeres zu halten, als irgend einen brusttönenden „Unentwegten“? Wer anders, als die orthodoxen Roten, die den Mann mit der schwieligen Hand in jedem Falle über den mit der gepflegten stellen?

Theodor Fontane erzählt von Louis Schneider, dem seinerzeit bekannten und einflußreichen Vorleser Friedrich Wilhelms IV., eine treffende Entgegnung. Als er wieder einmal von schöngeistigen Bekannten wegen seiner Bevorzugung durch die Kaiserin von Rußland gehänselt wurde, sagte er: „Ja, Kinder, in gewissem Sinne bin ich der richtige Byzantiner. Ich leugne nämlich nicht, wenn es sich um

Teeabende handelt und ich dabei die Wahl zwischen Frau Salzinspektor Krüger und der Kaiserin von Rußland habe, so bin ich immer für die Kaiserin von Rußland."

Ähnliches würde Maupassant in seiner überlegenen Ironie den Gesinnungstüchtigen zu antworten gehabt haben. Er brauchte jene „exklusiven" Kreise zum Teil als Beobachtungsmaterial für sein Werk. Und sicherlich zogen sie ihn zuweilen auch an und für sich an, wie alles Neue ihn reizte, wie ihn zu anderen Zeiten und nach anderer Richtung die Bauern, ja die Stiefkinder der Gesellschaft gereizt hatten. Er sagt an einer Stelle des Fragmentes der Ame étrangère von dem jungen Manne, der soeben die Gesellschaft der vornehmen Frauen des „High-Life" zu Aix verlassen hat: „Er fühlte sich von der verbrachten Stunde angeregt, aufgeräumt und befriedigt.... Er dachte an diese Menschen, wie man es tut, wenn man soeben interessante und wenig gekannte Geschöpfe verlassen hat." Vielleicht war es Maupassant gelegentlich ähnlich ergangen. Mit welcher Eigenschaft des Charakters brauchte das aber auch nur den mindesten Zusammenhang zu haben? Wer ein Mann ist, bleibt ein Mann, gleichgültig, wo er steht. Ein Bismarck macht den Standpunkt, nicht der Standpunkt ihn. Maupassant konnte einem Arbeiter oder einem Könige gegenüberstehen: Er blieb gleich unabhängig und überlegen. Das ist aus zahlreichen seiner Charakterzüge und Handlungen erwiesen.

Mehrfach hat er sich direkt darüber ausgesprochen. In einem seiner früheren Aufsätze wirft er George Sand die Borniertheit vor, mit der sie sich gegen Gräfinnen

und Aristokraten bloß deshalb erkläre, w e i l es sich um Gräfinnen und Aristokraten handele! Genau so macht er sich in Sur l'eau nach der anderen Seite über die „Anbeter der Hoheiten" lustig, die in ihrer Verzücktheit gänzlich das Organ dafür verlieren, wie unendlich lächerlich und bedientenhaft sie sich selber hinstellen. Er hat das Gleiche in gelegentlichen Briefen und Unterredungen getan. Frau Lecomte du Nouy veröffentlicht bezeichnende Stellen. Er spricht von der absoluten Unmöglichkeit, ohne genaue Kenntnis die „königliche Besonderheit" und die „bürgerliche Gewöhnlichkeit" aus der Masse herauszuerkennen, und er drückt das Verlangen aus, einmal die ganze Komödie der nach Daudet „exilierten", richtiger ausgedrückt, der „hinausgeworfenen" kaiserlichen und königlichen Hoheiten zu Cannes im Verein mit der Gefolgschaft ihrer freiwilligen und unfreiwilligen Kreaturen darzustellen. Wo in seinen Werken, wie in Fort comme la mort und Notre Coeur, sogenannte vornehme Gesellschaft auftaucht, wie objektiv nach jeder Richtung zeichnet er sie! Sicher und ohne Verzerrung, als einer, der selbst dazu gehört und doch so überlegen und zuweilen ironisch, wie einer, der das kleine Treiben der Eitelkeiten längst hinter sich gelassen hat!

Daß Maupassant an und für sich zu einer aristokratischen Auffassung von Leben und Gesellschaft neigte, ist nicht zu leugnen. Die meisten bedeutenden Künstler, man kann sagen, fast alle großen Männer, taten es — „aristokratisch", nicht im Sinne einer zufälligen Geburtsaristokratie genommen, sondern im Sinne persönlicher Bedeu-

tung, verbunden mit einer gewissen Auslese des Geschmacks. „Unter Aristokratie," sagt Maupassant selbst, „verstehe ich keineswegs den Adel, sondern die Einsichtigsten, die Unterrichtetsten und Geistvollsten, diese Gemeinschaft der Überlegenen, die eine Gesellschaft ausmachen."

Zu jeder Zeit hätte Maupassant sich dafür eingesetzt, daß dem Geringsten im Volke sein Recht werde; er hätte der Mildtätigkeit, der sozialen Hebung der minder bedachten Schichten sein Gut und seine Arbeit geopfert; er würde im Konflikt mit Gesetz und Regierung sich vielleicht unbedingt auf die Seite der Schwächeren und Geringeren gestellt haben. Maupassant hatte die große Caritas, das von Mitgefühl glühende Herz. Schon bei seinen „Sozialen Geschichten" haben wir diesen Charakterzug näher berührt.

Aber all das ist für seine allgemeine Weltanschauung, für sein sozusagen unwillkürlichstes Gefühl ohne Belang. Die soziale Hilfsbereitschaft bezieht sich auf den einzelnen Fall, auf das Verhältnis von Mensch zu Mensch. Das aristokratische Grundgefühl aber geht auf das Ganze, erstreckt sich auf die Menschheit als kompakte und stupide Masse, der gegenüber man, wenn auch nicht Verachtung, so doch Resignation empfinden müsse. Maupassant kann nicht umhin, sich als einen der Wenigen und Einsamen zu fühlen. Als Mann der Auslese, ja schon im Bewußtsein seiner nur als Seltenheit vorhandenen Begabung, muß er schließlich bemerken, daß er von Scharen intellektuell oder moralisch unendlich viel Minderwertigerer umgeben ist. Und, so sehr sich das Erbar-

men gelegentlich herabneigt zu den Vielen und den Kleinen: Persönlich wohl fühlt sich der Grandseigneur von Talent und Gewohnheiten doch nur in der Zurückgezogenheit, höchstens in der Gesellschaft von seinesgleichen.

Früh schon lebt in Maupassant diese Ablehnung der Menge. Flaubert goß die ungeheure Schale seines Ingrimms, seiner Wut über die allgemeine menschliche Borniertheit und Niedrigkeit in die Seele des jungen Mannes. Dieser erregt sich wie sein Meister; nur mit größerer Leichtigkeit, mit behenderem, graziöserem Witz. Oft spricht Maupassant seinen Abscheu vor Massenvergnügungen, vor Massenkundgebungen aus. Schon größere Menschenansammlungen bedrücken ihn, das Publikum in Theatern, auf großen Bällen. Er findet, daß man erst frei von Menschen, fern der täglichen Berührung und den gesellschaftlichen Beziehungen zu ihnen, klar und unabhängig denkt. „Die allgemeine Dummheit wirkt ansteckend.“ In der Menge wird fast alles Torheit, was für sich allein eine schöne und kluge Sache ist. Die Massenpsychologie liefert eine einzige Erkenntnis des Aberwitzes, des Stumpfsinns und der Grausamkeit der Vielen. Maupassant spricht fast dasselbe Wort aus, das Bismarck einmal in einem Briefe während einer Sitzung des „Hauses der Phrasen“, des preußischen Landtags, von den Abgeordneten schreibt: „Massenweise dumm, einzeln verständig.“ Und Maupassant findet, daß alle derartigen Erfahrungen geradezu gegen die parlamentarischen Regierungen sprächen. Wenn er sich einmal ernstlich in eine Erörterung der Staatsformen einließ, wie in der

Kannegießer-Satire der Dimanches d'un bourgeois, so gab er vom Standpunkt seiner allgemeinen Skeptik keiner vor der anderen den Vorzug, sondern stellte im wesentlichen alles dem historischen Werden anheim. Dennoch trifft sein Bekannter Roujon prächtig eine seiner unwillkürlichen, im Voraufgehenden berührten Gefühlsreihen, wenn er launig sagt, im Grunde habe Maupassant als Ideal immer „eine Art Oligarchie vorgeschwebt, in der die menschliche Bestie, der Barrikadenbauer und Bombenwerfer, durch die Büttel-Bestie, den Gendarmen, im Schach gehalten wird, auf daß die Schriftgelehrten in Frieden arbeiten könnten."

Häufig hat sich Maupassant gegen die Gewöhnlichkeit der demokratischen Denkweise in der Republik seiner Tage ausgesprochen. Nach einander vermißt er schon zur Zeit seines ersten Auftretens alle edelsten Eigenschaften der alten gallischen Rasse in der gegenwärtigen Generation. Die Kunst des Plauderns (causer!) ist im Schwinden; es mangelt an gutem Geist; man versteht sich nicht mehr auf die echte Farce! Man verliert die Feinheit und Artigkeit, die Courtoisie und Galanterie.

Zum Teil liegt das an der Unfertigkeit der neu heraufgekommenen Klassen, der nouvelles couches. Ihnen fehlt die allmähliche Erziehung, ihnen fehlt vor allem der überlieferte Geschmack, sowohl in der Führung des Lebens, wie in der Wahl und Ausstattung ihrer Umgebung. „Die Gewöhnlichkeit herrscht und triumphiert gegenwärtig (1880) in der französischen Gesellschaft."

Die Weltausstellung von 1889 gibt ihm den Anlaß,

über das ungeheuer gemeine Bild zu klagen, das Paris während ihrer Dauer bietet, über die Verrohung der Sitten, die Pöbelei des Geschmacks und deren Sinnbild auf dieser Ausstellung, den Eiffel-Turm. Es gibt nicht mehr, wie früher, Aristokratie und Volk. Es gibt nur noch reiche und arme Leute. Das ist der ganze Unterschied, der heute sozial in Betracht kommt. Für den Mann der früheren, vornehmeren Zeiten (der er selber war) ist dazwischen kein Raum mehr: für „uns reizbare Sklaven eines erlesenen Schönheitstraumes, der durch unser Leben spukt und es verzettelt." Und der Dichter stürzt sich auf Italien, wie ein ausgehungerter Gefangener. Er schwärmt in der Schönheit der genuesischen Palazzi, in der Herrlichkeit von Florenz, der Stadt, in der er „einstmals am liebsten hätte leben mögen". . . . Er hatte schon früher behauptet, die Feinkunst des Stils, die höchste Bildung einer Sprache könne sich kaum in Demokratien, sondern fast immer nur in geistigen Aristokratien entwickeln. Darum liebte er das achtzehnte Jahrhundert mit seiner hohen Empfindlichkeit für die Form. So begeisterte er sich auch jetzt an der unendlichen inneren Vornehmheit jener Zeiten, die die Wunder der Renaissance schufen, an der einsamen Größe ihrer Künstler, wie an dem noblen Verständnis ihrer Bauherren, der Kriegs- und Handelsfürsten.

Als ein weiterer Ausfluß seiner in sich selbst gegründeten Vornehmheit und seines ruhigen Stolzes ist seine beharrliche Weigerung anzusehen, sich der Akademie zur Wahl zu stellen oder sonst eine Auszeichnung anzuneh-

men. Bei seiner früh anerkannten Klassizität der Form, bei seinem sich so schnell sammelnden Ruhm und seiner persönlichen Beliebtheit unter Schriftstellern wie im Publikum war ihm eine Kürung zu einem der vierzig Unsterblichen so gut wie sicher. Er hat nicht gewollt. Clarétie, Lapierre, Huret bezeugen es. Es bezeugt es auch ein Brief, dessen Konzept unter Maupassants hinterlassenen Papieren aufgefunden ist und der zugleich klar beweist, daß nicht ein Bedürfnis, zu demonstrieren, ihn leitete, sondern das schlichte Selbstbewußtsein eines Mannes, der sich nicht durch die kleinlichen Strebereien der Welt degradieren lassen will. Flauberts hochgemutes, eines Künstlers und Schriftstellers im heutigen Staate allein würdiges Wort: „Die Ehren entehren!" steht auch über seinem Leben. Nicht äußere Abzeichen, nicht irgend eine Majorität kann über einen Mann befinden, der sich mit seinem Schaffen ganz außerhalb der gewöhnlichen Stufenleiter und Rangordnung der Gesellschaft stellt! Allein sein Werk entscheidet, und die Leute von Genie können sich ausschließlich unter einander ihren Rang und ihren Wert anweisen.

Man kennt Maupassant nicht genügend, wenn man ihn lediglich als Dichter und Mann des Verkehrs ins Auge faßt. Auch als Mann der Tat und des praktischen Lebens hätte er Bedeutendes zu leisten vermocht, wenn nicht die schlechthin notwendige Konzentration, die zu einem Schaffen wie dem seinigen gehört, einen Verzicht

auf jede ablenkende Betätigung verlangt hätte. Als Beamter zeigte er schnelle Umsicht und ward deshalb von seinen Vorgesetzten sehr geschätzt und — beschäftigt. Schon in den kleinen Dingen des Lebens bemerkten seine Bekannten großes Geschick und die Fähigkeit, das absolut Zweckmäßige leicht zu erkennen. Landolt erzählt, in der Ausstattung seiner bald hier, bald da aufgeschlagenen Behausungen sei er von großem Geschmack gewesen. Auch in der Herrichtung eines Diners, in der Zusammenstellung der Tischgesellschaft, der Dekoration der Tafel und der Verpflegung habe er sehr viel Feinheit und Takt bewiesen. Aber auch sonst war Maupassant ein Lebenskünstler, ein energisch handelnder Realpolitiker seines eigenen Daseins. Das tritt besonders klar in der Wahrnehmung seiner Interessen entgegen, in seinem nachdrücklichen Auftreten, wenn es sich um seinen Ruf, um sein schriftstellerisches Ansehen handelte. Wie ausgezeichnet wehrt er sich gegen die Vergewaltigung durch den Figaro, der seine, vor dem Erscheinen des Romanes veröffentlichte Vorrede zu Pierre et Jean verstümmelt hatte. Der Dichter zwingt schließlich das Blatt, Genugtuung in Form einer Erklärung zu geben. Wie wenige, selbst bedeutende Künstler gehen so weit, aus Sorge, es mit einem einflußreichen Organ zu verderben! Ungemein energisch sucht er gegen die Fälschung des New Yorker Etoile einzuschreiten, der aus seiner Novelle Le testament einen ganzen Roman gemacht und mit Maupassants Namen gezeichnet hatte! Wie umsichtig geht er gegen den Hauseigentümer in der Avenue Victor Hugo vor, der ihm,

gegen die Abmachung, eine sehr geräuschvolle Wohnung vermietet hatte!

„Niemand wußte besser als er," sagt Henri d'Alméras, „einen Vertrag aufzusetzen, mit den Vorsichtsmaßregeln eines alten Pfiffikus, der sich nicht will hineinlegen lassen." Er erinnert in diesem Punkte stark an Schopenhauer, der auch bei seinen Geldangelegenheiten in glänzend stilisierten, stets das Wesentliche treffenden Briefen seinen Zweck im Auge behält. Lapierre bestätigt diesen Zug. „Maupassant ist der Schriftsteller mit einem ‚Normannen' gepaart." Roujon berichtet noch aus jugendlicher Zeit, wie Maupassant sich, vom sozialen Gesichtspunkt aus, für die Literaten erwärmt habe, die sich eine unabhängige materielle Stellung zu schaffen gewußt hatten. Er pries Victor Hugo, weil er erfolgreiche buchhändlerische Unternehmungen durchgeführt hatte. Und Roujon hörte ihn mit einem gewollt neronischen Ausdruck in den freimütigen Zügen sagen: „Es würde mir Spaß machen, eines Tages ein paar Verleger zu ruinieren". Worauf sein helles Lachen folgte.

Es gibt Künstler, die über dem Umherhimmeln in allen Höhen die Erde vergessen: Sie können etwas unendlich Rührendes haben. Es gibt noch mehr Künstler, die ihren Idealismus nur posieren. Es soll als die Folge ihrer allem Irdischen abgewandten Begeisterung erscheinen, was allein der Ausfluß ihrer Unfähigkeit zu allem Erreichen ist. In Maupassant steht ein wundervoller Fall der Ausgeglichenheit aller Fähigkeiten vor Augen, der künstlerischen wie der praktischen, der rein geistigen und

der allgemein menschlichen. So tragisch ihm im Laufe seines Schicksals die Lose fielen, von Anlage war er eine der harmonischen, der klassischen Naturen, deren tätiges Leben von einem hochgesinnten und verklärten Alter gekrönt zu werden versprach. . . .

Es ist ihm nicht geworden. Soll man darum klagen? Soll man, auch von einem höheren Gesichtspunkte aus, ihn betrauern? Demjenigen, der diesen Dichter lieb hat, füllt sich das Herz mit Wehmut, wenn er sein Schicksal bedenkt. Dennoch! War nicht sein Leben ein herrlicher Rausch, ein einziger, farbenprächtiger Traum von Werden, von Macht und Erfüllung? Welcher Wunsch, der ihm wahrhaft am Herzen liegen konnte, blieb ihm ungewährt? Und was dieses Erdenwallen an Umfang entbehren mußte, ward es ihm nicht doppelt an Intensität, an Schnellkraft und Gehalt gegeben?

Als Maupassant einmal von dem „furchtbaren Leiden" Flauberts sprechen mußte, von der Epilepsie, sagte er: „Sind die völlig glücklichen Menschen, die Starken und Gesunden, genügend gerüstet, unser Leben, unser so qualvolles und kurzes Leben, zu verstehen, es zu durchdringen und darzustellen? Sind die Kraftmenschen geschaffen, alles Elend, alles Leiden, das uns umgibt, aufzudecken, gewahr zu werden, wie der Tod unaufhörlich zuschlägt, täglich und überall, blind, grausam und unerbittlich?"

Kann es eine schönere Auffassung geben? Das eigene Leiden wird ihm zum Mittel, näher an die anderen, an die Mitmenschen heranzubringen, Welt und

Dasein tiefer zu begreifen! Nichts kommt ihm zu teuer zu stehen, wenn es sich um eine klarere Einsicht in das Leben und seine innerste Verfassung handelt. Das ist guter, echter Maupassant. Das Leiden feststellen, wo es sich zeigt. Aber nicht jammern, sondern es als unumgänglich begreifen in einem Leben, in dem nichts klar aufgeht, in dem es im Grunde doch das Höchste bleibt: Sich einfühlen in den Gesamtzusammenhang und innerhalb des allgemeinen Loses die eigene Persönlichkeit und ihr Glück gering achten.

Die Nachwelt liebt die, die schwer gelitten. Diesen Dichter hegt sie mit einer fast schon schwarmhaften Verehrung. Zu der Bewunderung, die sein ungemeines Können auslöst, gesellt sich das rein menschliche Staunen vor einem Künstler, der so ausgelassen, unternehmend und verwegen und zugleich so schlicht und tief sein konnte, wie er. Um das alles aber legt sich, gleich einer schweren Wolke, die Wehmut um sein düsteres Ende. Sie umgibt diese Poetengestalt in dem Unsterblichkeitsgedächtnis der Menschen mit einem unsagbar feinen Reiz der Melancholie; sie verleiht ihr das Geheimnisvolle, Legendäre, das in fast jedem großen Ruhme als zauberischste Note lebt. Nicht die absolut heiteren und unbewölkten Stirnen sind es, sondern die gramvollen, leidumwitterten, mit denen das große, glühende Herz der Menschheit geht.

Anmerkungen

Für die Übersetzungen dieses Buches, Vers und Prosa, ist der Verfasser verantwortlich.

Die Quellen sind am gehörigen Orte angeführt. Eine Anzahl von ihnen ist wieder abgedruckt in dem Sammelbande des Baron Albert Lumbroso Souvenirs sur Guy de Maupassant, Rome, Bocca Frères, 1905, im folgenden mit Lbr. bezeichnet. Der Verfasser hat mit vieler Mühe Nachrichten von den Verwandten, Freunden und Bekannten Maupassants zusammengetragen; auch mancherlei wertvolle Briefe von und an Maupassant, sowie Briefe von Maupassants Vater und einigen Verwandten zum ersten Male veröffentlicht. — Ein kleines Buch von Maynial, La vie et l'oeuvre de Guy de Maupassant, Paris, Soc. du Merc. de France 1906, bringt weder an Nachrichten noch Gesichtspunkten etwas Neues oder Bemerkenswertes. Auf Maupassants Werke geht es so gut wie gar nicht ein.

Die Ausgabe Conard bringt in vortrefflicher Ausstattung die dichterischen Werke nach den Urhandschriften. Leider schließt sie die Essais und Tagesartikel des Dichters aus. Jedem Bande sind ein paar in den bisherigen Novellensammlungen nicht enthaltene Skizzen oder Novellen angehängt, die fälschlich als inédit bezeichnet werden. Diese sämtlichen sogenannten Inedita sind längst in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht und von Maupassant — unzweifelhaft, weil sie ihm nicht genügten — nur nicht in die geschlossenen Novellenbände aufgenommen worden. Wertvoll sind mancherlei im Bande Boule de suif veröffentlichte, freilich stark beschnittene Schreiben an Flaubert, an die Mutter und andere. Auch in der einleitenden Würdigung Maupassants durch Pol Neveux finden sich bemerkenswerte, unbekannte Briefstellen.

S. 2. **Einkommen.** Brief des Vaters an Jacob 29. 3. 92 (Lbr. 472). — Briefe Maupassants bei Lbr. 453 und 455. —

S. 9. **Jugendtage.** Größtenteils nach den Mitteilungen von Frau Laure de Maupassant, der Mutter, an ihre Gesellschafterin Mlle. Ray, die unter dem Pseudonym Renée d'Ulmès, Revue des Revues, 1. 6. 00, und L'Eclaireur de Nice 12. 12. 03

schrieb; sowie von Adolphe Brisson Le Temps 7. 12. 97. Mit allerlei Einschiebseln, mit kleinen Berichtigungen, und Bestätigungen des Hausarztes Doktor Balestre bei Lbr. wieder abgedruckt. — Von Lbr. veröffentlichte Briefe des Vaters und der übrigen Verwandten enthalten manches Material. — Ferner: Hugues Le Roux, Portraits de cire. Par., Lecère, Oudin et Cie., 91. — Charles Lapierre: Souvenirs intimes, Journ. des Déb. 10. 8. 93. —

Miromesnil. Die vom gegenwärtigen Maire der zuständigen Gemeinde Tourville sur Arques am 19. 2. 08 bestätigte **Geburtsurkunde** ist März 1908 in La Presse veröffentlicht und in Jours passés, von Amic und H. Lecomte du Nouy Paris, Ollend. 08, wieder abgedruckt worden. — Damit sind endlich die falschen Angaben des Totenscheins („Sotteville") und von Georges Normandy in seinem Buche über Jean Lorrain („Fécamp") erledigt. —

S. 10. **Paul Alexis:** Chez le père et la mère de Guy de Maupassant, Figaro 24. 10. 97. Wichtiger Artikel, unmittelbar nach Besuch und Unterredung mit Frau von Maupassant in Nizza und Gustave von Maupassant in Saint-Maxime geschrieben. Frau von Maupassant erwähnt den Besuch im Brief an Frau Lecomte 13. 9. 93: „Ich habe ihm nur gesagt, was ich wiedergegeben zu sehen wünschte. . . . Ich kenne die Journalisten und traue ihnen nicht." —

S. 11. S. 12. Genaue Auskunft über das **Geburtsdatum** sowohl des Vaters des Dichters, sowie seines geistesverwandten Onkels Alfred Le Poittevin habe ich selbst durch eine Anfrage bei den Verwandten nicht erhalten können. Alfred Le Poittevin war nach Mlle. Ray das eine Mal (L'Eclair. de Nice) fünf Jahre älter als seine Schwester, das andere Mal (Revue des Revues) acht Jahre. Nach Paul Alexis (s. Anm. z. S. 10) war er gar zwanzig Jahre älter! Sicher ist sein Todestag: 3. 4. 48. — Nach Lapierre ähnelte der Dichter körperlich auch seinem Vater. — Nach dem einzigen brauchbaren Bilde der Mutter ist die Ähnlichkeit mit dieser im Antlitz unverkennbar. — **„Ein Verlust".** Nach Henri d'Alméras, Avant la gloire, 67. —

S. 14. **Mutter.** Normand Figaro 13. 12. 03. Alexis Fig. 24. 10. 97. Journ. des Déb. 10. 12. 03. Brisson Temps 7. 12. 97. — Die hohe Meinung, die man von Herz und Geist dieser Mutter allgemein hegte, wird neuerdings bestätigt durch die prächtigen, wiewohl schwermutvollen Briefe von ihr, die in dem (Anm. z. S. 9) erwähnten Buche Jours passés veröffentlicht sind sowie durch ihre Briefe an Flaubert Edit. Conard, Gedichtband. — Sie selbst sagte eines Tages von ihrem Sohne: Il a pris ce don d'écrire en moi, génie latent épars. Und in bezug auf ihre Seelengemeinschaft mit ihrem Bruder und

Flaubert: „Ich habe mitgearbeitet (sehr bescheiden, allerdings) an dem Werk, das meine Gefährten schufen . . .“ (Jours passés 233 f.)

S. 17. **Selbstmordversuch der Mutter.** Frau von Maupassant selbst spricht oft von ihrem körperlichen Elend; in den letzten Zeiten sogar von den furchtbaren cauchemars und hallucinations, die sie heimsuchten (13. 9. 93). Am 20. 9. 93, zweieinhalb Monate nach dem Tode Guys, schreibt sie inmitten schrecklicher Leiden an die damals noch sehr von ihr geschätzte Frau Lecomte du Nouy: „Ich werde mich bemühen, denen, die mich lieben, nicht den furchtbaren Kummer eines blutigen Ausganges zu bereiten. Dieser Gedanke hat mich Tag und Nacht verfolgt! Vielleicht erbarmt das harte Schicksal sich meiner.“ (Jours passés 217 und 219.) —

S. 20. **Turgenjeff an Tolstoi.** Tolstoi: „Zola, Dumas, Maupassant,“ traduit par Halpérine - Kaminsky. Paris 1891. —

S. 23. **Etretat.** Stelle aus Maupassants Vorrede zu René Maizeroy: La Grand-Bleue, Paris, Plon, 1888. Schilderungen Etretats z. B. in Le modèle, Une Vie III. Auch ein hübsches Feuilleton des Gaulois: „Etretat“, 20. 8. 80, mit Chaudrons du Diable (Schlucht Etretats) gezeichnet, rührt nach Stil und Einzelheiten sicher von Maupassant her. —

S. 24. **„La belle Ernestine“.** Gil Blas 1. 8. 82. — „Verguies“ heißt im Latein des Verfalls petit verger, Baum-, Obst-Gärtchen. —

S. 28. **Brief** an Mutter 2. 5. 64 Edit. Conard.

S. 31. **Nouméa.** Hauptstadt von Neu-Kaledonien, Strafkolonie der Franzosen. —

S. 32. **La farce** Gil Blas 18. 12. 83 (Nachlaßband Le Colporteur). La question du latin (Le Colp.). — Für mich kennzeichnen sich die zwei Geschichten mit dem Phosphorkalzium und dem Lehrer durch Ton und Begleitumstände als persönliche Erlebnisse. Was es freilich mit dem in La farce von Maupassant erzählten Falle auf sich hat, der den Tod eines Menschen im Gefolge gehabt haben soll, ist schwer zu sagen. —

S. 33. **Bombe.** Figaro 2. 11. 01 (Lbr. 562). —

S. 35. **Knabenerziehung.** Alma mater und Les enfants, Gil Blas 9. und 23. 6. 85. —

Lotse von Fécamp. Les héros modestes. Gaulois 1. 3. 82. —

S. 42. **Der Kehrreim** des Gedichtes lautet im Französischen Que soutanes et que surplis. Statt „Chorhemd“ (surplis) setze ich das den protestantischen Lesern geläufigere Symbol „Kutte“. —

S. 44. **Naturgefühl.** Besonders das Gedicht vom Jahre 1868: „Dernière soirée avec ma maîtresse“ in La Revue des Revues 1. juin 1900. —

S. 45. **Bouilhet.** Maupassants Vorrede zu Pierre et Jean. —

S. 47. Erster Besuch bei **Bouilhet:** Gaulois 21. 8. 82 „Louis Bouilhet“. Dann: Poètes Gil Blas 7. 9. 82; Souvenirs, Gaulois 4. 12. 84; La Chine des poètes, Gil Blas 31. 3. 85. —

S. 48. **St. Charlemagne.** Teile des Gedichtes sind in Annales pol. et lit. 4. 2. 1900 von A. Brisson veröffentlicht. Die Verlegung in das sechzehnte Lebensjahr Maupassants ist schon deshalb falsch, weil, wie Brisson selbst im Temps 7. 12. 97 angibt, Maupassant in demselben Jahre das Baccalaureat machte. Der Dichter war also bei Abfassung der Verse achtzehneinhalb Jahre. —

S. 51. **Heiterer Spaziergang.** Souvenirs. Gaul. 4. 12. 84. Maupassant berichtet in diesem Artikel, er sei damals sechzehn Jahre alt gewesen. Das muß ein Irrtum oder ein Druckfehler sein. Sowohl die Angaben des schon erwähnten Gaulois-Artikels vom 21. 8. 82, wie die Vorrede zu Pierre et Jean weisen auf die Wende des Jahres 1868/69 als den Anfang der kurzen Bekanntschaft mit Bouilhet hin.

S. 52. **Swinburne.** Diese Erzählung gründet sich auf den vergessenen Aufsatz Maupassants im Gaulois 29. 11. 82: L'Anglais d'Etretat. Der Aufsatz ist später mit nicht sachlichen, aber erheblichen formellen Änderungen die Vorrede zu der französischen Übersetzung von Swinburnes „Poèmes et ballades“, Paris, Albert Savine, 1891, geworden. In dieser Vorrede ist es nicht der Freund, sondern Swinburne selbst, den Maupassant zu retten versuchte. Die ältere Angabe ist sicher die richtige. —

S. 54. **„Nachklang“** (Souvenirs) von Brisson in Ann. pol. et lit. 12. 12. 97 veröffentlicht. — „Jugend“ von demselben im Temps 7. 12. 97. —

S. 59. **Pariser Lehrjahre.** Mancherlei enthält Roujon: „La galérie des bustes“. Erster Artikel. — Grande Revue 15. 2. 04. — Correspond. de Flaubert. — Briefe Maupassants in Edit. Conard. —

S. 61 **und** 63. **Decknamen** Maupassants sind außer dem Rudernamen Joseph Prunier: Guy de Valmont (nach kleinem Ort seiner Heimat), schon in der Jugend von ihm benutzt (s. S. 31); später Maufrigneuse (s. S. 130). Einmal Chaudrons du Diable (s. Anm. z. S. 23). —

S. 63. **Unterhalt.** Ein anschauliches Bild, wie sehr sich der Anfänger einzuschränken hatte und vermochte, gibt folgender Ausgaben-

zettel des Jahres 1872, den Frau Lecomte du Nouy (Jours passés 238) veröffentlicht:

„Empfangen für einen Monat 110 Franks."

Bezahlt:

Monatlich für den Hauswart . .	10,—	Franks
Ausbessern	3,50	„
Kohlen	4,—	„
Kleinholz	1,90	„
Feueranzünder	0,50	„
Wäsche	7,—	„
Briefe	0,40	„
30 Dejeuners	36,—	„
30 Diners	48,—	„
Haarschneiden	0,60	„
2 Schwefelbäder	2,—	„
Zucker	0,40	„
Gemahlener Kaffee	0,60	„
Öl für die Lampe	5,50	„
Brödchen	3,—	„
Kaminfeger	5,—	„
Seife	0,50	„
Sa.	128,90	Franks.

„Und Maupassant fügt hinzu, daß, da sein Vater ihm 8 Diners und die 5 Franks für den Kaminfeger bezahlt habe, die Rechnung sich nur noch auf 111,10 Franks belaufe. Der Dichter hatte zu dieser Zeit, außer ein paar Groschen zum Rauchen, für Vergnügungen nichts ausgegeben. . . ." Bemerkenswert bleiben bei dem allen die verhältnismäßig hohen Posten für Wäsche (7,—) und Lampenöl (5,50). —

S. 66. **Zola** in seiner Rede bei der Enthüllung des Denkmals Maupassants im Parc Monceau. (Figaro 25. 10. 97.) Die Jahreszahl 1871 folgt daraus, daß Zola vorher sagt: „Vor mehr als einem Vierteljahrhundert." —

S. 67. **Zola,** s. Anm. zu S. 66. — **Élémir Bourges:** „Un Normand", Gaul. 5. 12. 85. —

S. 68—71. **Gedichte** s. Anm. z. S. 54. —

S. 71. **Theater.** Henri Céard: La Tôque et Prunier in L'Événement 22. 8. 96 (Lbr. 246). — Brief Pinchons an Lumbroso (Lbr. 131 ff.); — Pinchons Vorrede zu seinem Théâtre, Rouen, 1894. — Briefe Maupassants an Mutter und Flaubert in Edit. Conard. — Journ. des Gonc. 23. 11. 90. —

S. 73. Bedauerlicher- und befremdlicherweise ist die **Répétition**, ein Einakter in Versen, bis jetzt nicht veröffentlicht. Doch hat das Théâtre Normand zu Rouen das Stück am 6. Mai 1904 zum ersten Male aufgeführt (Lbr. 570 ff.). —

S. 76. **Flauberts Empfänge.** Maupassants Vorrede zu Flauberts Briefen an G. Sand. Jetzt Préface zu Werken Flauberts. —

S. 84. **Flauberts Tod.** Der Bericht des Gaulois, 10. 5. 80, über Flauberts letzte Stunden ist nach Angabe der Zeitung selbst von Maupassant inspiriert. —

S. 91. Das **„französische Temperament“.** Maupassant sagt es von Flaubert in Vorrede zu Flauberts Briefen an G. Sand. —

S. 94. **„Verse“.** Denselben Titel hatte schon das Heft ungedruckter Jugendgedichte (1863—73) im Besitze von Léon Fontaine. — An Frau Charpentier schreibt Flaubert anläßlich der Gedichte (Januar 1880): . . . et il est poète sans étoiles ni petits oiseaux. —

S. 105. Äußerung über die **Gedichte** zu Le Roux, portr. de cire. —

S. 106. **Vers und Prosa.** Frau von Maupassant soll, wie Albalat berichtet, gesagt haben: „Bouilhet wollte einen Poeten aus ihm machen, Flaubert einen Romancier.“ (Journ. des Déb. 10. 12. 03.) In dieser Form ist die Behauptung Frau von Maupassants sicher nicht richtig. Erstens kann man beide „Lehrer“ in ihrer Einwirkung auf Maupassant gar nicht vergleichen. Denn Bouilhets Einfluß fällt in Maupassants neunzehntes Lebensjahr; der Flauberts in das einundzwanzigste bis einunddreißigste. Eine gegründete Einsicht in das Wesen Maupassants und seine wahre Begabung kann also allein Flaubert gehabt haben. Und es ist sicher anzunehmen, daß, wenn Flaubert zu einer bestimmten Ansicht über die von Maupassant zu verfolgende Laufbahn kam, diese auch von Bouilhet in der ferneren Entwicklung geteilt worden wäre. Sicherlich „wollte“ aber Flaubert mit Maupassant nur das, was die eigentliche Begabung des Jüngers am besten förderte. Ob es dann Lyrik oder Epik war, was dieser hervorbrachte, war ihm an sich ganz gewiß gleichgültig. Zum Überfluß aber ist es gerade Flaubert gewesen, der noch 1878, also im achtundzwanzigsten Jahre Maupassants, an diesen schreibt: „Vous êtes né pour faire des vers!“ (Corr. IV.) —

S. 106. **Au bord de l'eau.** Maynial (s. Vorbemerkung zu den Anm.) sucht seitenlang zu beweisen, daß ein anderes Stück der Gedichtsammlung, Le mur, an dem Vorgehen der Sittenwächter schuld sei. Angesichts der vorliegenden Zeugnisse erscheint das falsch. Vor allem aber erscheint es gleichgültig — querelle française. —

S. 107. **„Droschkenkutscherstil.“** Diese Selbstkritik Flauberts bezieht sich auf die Veröffentlichung im Gaulois. Als Vorwort zu den „Versen“ ist der Brief vielfach durchgebessert. —

S. 111. **Schilderungen von Gesellschaftsabenden** finden sich zu Anfang unter seinen Chroniques, zum Beispiel bei Juliette Adam, Contemporains Gaulois 16. 11. 81, über die Maupassant des öfteren geschrieben hat, zum Beispiel bataille de livres Gaulois 28. 10. 83. —

S. 114. **Brief** von Lacour an Lumbroso (Lbr. 426 ff.). —

S. 115. **Luftballon.** 9. 7. 87. En regard. passer la vie S. 43. Der Ballon trug nach Maupassants Novelle den Namen „Horla". —

S. 116. Daß Maupassant **Menschenfleisch** gekostet habe, scheint bei ihm, der schon vor dem Affenfleisch bei Swinburne einen so furchtbaren Abscheu empfand, von vornherein unwahrscheinlich. Wäre es wahr, so würde es auch noch nichts beweisen. Sicherlich gehören aber die Berichte darüber in das Gebiet der von Maupassant so gern geübten Mystifizierungen. Die Erzählung von Amic in En regardant passer la vie, S. 36, Maupassant habe ihm bekannt, vom Frauenfleisch gekostet zu haben, ist vom Erzähler später selbst nicht für Ernst genommen worden. Sie war offensichtlich nichts, als witziges Sous-Entendu von seiten Maupassants. Ragusa-Moleti, der in dem Palermer Blatte L'Ora, anno I, Nr. 231 (Lbr. 406 bis 411), erzählt, daß Maupassant sich von einem befreundeten sizilianischen Arzte ein Stück Fleisch eines soeben im Hospital gestorbenen Mannes verschafft, und nachdem es durch irgend einen Koch zubereitet, davon gegessen habe, hat sich sicher etwas aufbinden lassen. —

S. 117. **England.** Bericht von Blanche Roosevelt in Woman's World 88/89 (Lbr. 597). —

S. 120. **Genie und Erfolg.** Mancher, z. B. Ibsen, ergeht sich zu Anfang auf Gebieten, auf denen sein eigentlich Geniales nicht sofort zum Vorschein kommt. Andere stemmten sich gegen das, was ihrer Gegenwart am Herzen lag und schlugen dann natürlich erst in Tagen ein, die Gleiches, wie sie selbst, bewegte. — Frühere Zeitläufte sind deshalb schwer zu vergleichen, weil sie eine augenblicklich zu beeinflussende Öffentlichkeit im modernen Sinne nicht kannten. — Mit dem „Erfolg" ist natürlich die Sicherung der sozialen Existenz nicht gleichbedeutend. —

S. 121. **Mystifizierung der Kritik.** Der Artikel Maupassants: Les soir. d. Maupassant. Comment ce livre a été fait, Gaulois 17. 4. 80, ist jetzt in Edit. Conard abgedruckt. Pol Neveux ebenda. —

S. 125. **Der Journalist.** Fast sämtliche Angaben dieses Kapitels, die gesamte Darlegung von Maupassants Meinungen, beruhen auf heute so gut wie unbekanntem Material. Fast alle Zitate sind seit ihrer ersten Veröffentlichung in den Zeitungen,

zu Anfang der achtziger Jahre, nicht wieder gedruckt worden und nur in den alten Jahrgängen der Journale zugänglich. Ein Zitieren der zahllosen Artikel ist an dieser Stelle unmöglich. Selbstverständlich kann ich jedem, der es wünscht, den genauen Fundort angeben. Eine Sammlung von Maupassants Tages-Artikeln, Feuilletons, „Chroniques", die leider nicht im Plane der Edit. Conard liegt, ist dringend geboten. Sie würde sich auch rein literarisch lohnen. —

S. 127. **Briefstelle** bei Pol Neveux, Edit. Conard LXVII. —

S. 128. **Sur l'eau.** Wörtlich finden sich schon in früheren Artikeln: Die Auseinandersetzungen über den Krieg (La guerre Gaulois 10. 4. 81; wiederholt Gil Blas 11. 12. 83; s. auch Vorrede zu Garchine, La guerre): über das „zweite Gesicht" des Schriftstellers (L'homme de lettres Gaulois 6. 11. 82; En rôdant 14. 2. 83); über die Massenpsychologie in Theatern, Parlamenten u. dergl. (Les foules Gaulois 23. 3. 82; später Philosophie politique Gil Blas 7. 4. 85), über die Misere der Beamten (Les employés Gaulois 4. 1. 82), über den Esprit der Franzosen, die Bonmots der Staatsmänner und Könige (L'esprit en France Gaulois 19. 6. 81; Les causeries 20. 1. 82; La finesse Gil Blas 25. 12. 83; Ayez donc de l'esprit Gaulois 2. 1. 84) und über vieles andere. Auch die Erzählung der Flucht Bazaines steht Gaulois 15. 4. 83, und selbst die ganz persönliche Stelle über den Gebrauch und die Wirkung des Äthers hat ihren Vorläufer schon in dem Feuilleton Rêves, Gaulois 8. 6. 1882. —

Flauberts Kreis. Die Aufsätze über Flaubert, Gaul. 6. 9. 80; 23. 8. 80; 6. 4. 81; 25. 10. 81; 6. 11. 82; Nouv. Revue 1. 1. 81; zusammengefaßt in Revue bleue 19. und 26. 1. 84 stehen dem Sinne nach, und größtenteils wörtlich in der Vorrede der Briefe Flauberts an G. Sand und als Vorrede zu Flauberts Werken. —

Bouilhet s. Anm z. S. 47. —

Turgenjeff, zum Beispiel L'inventeur du mot nihilisme Gaulois 21. 11. 80; Ivan Turgenjeff, Gaulois 5. 9. 83. Überaus herzlicher Nachruf auf den soeben Verstorbenen; Le Fantastique, Gaulois 7. 10. 83; Souvenirs, Gaulois 4. 12. 84. Auch Vorrede zu Swinburnes Gedichten. —

Zola, Gaulois 14. 1. 82. Hinweis auf den kommenden Abdruck von Pot-Bouille: L'adultère. Gaulois 23. 1. 82; Haupt-Essay in Célébrités contemporaines, Paris, Quantin, 1883.

E. de Goncourt: Maison d'artiste, Gaulois 12. 3. 81. La jeune fille, Gaulois 27. 4. 84. Und sonst häufig. —

S. 129. **Wiederholungen.** Nur ein paar Beispiele statt vieler. Les

conseils d'une grand'mère, Gaulois 13. 10. 80, erscheint als Jadis von Maufrigneuse in Gil Blas 30. 10. 83; L'inconnue ebenso 13. 2. 81 und 16. 10. 83; Rencontre ebenso als Humble drame 26. 5. 82 und 2. 10. 83. —

S. 134. Ausgenommen Mathematiker. Le Roux, portr. d. cire. —

S. 135. Schopenhauer. Z. B. La Lysistrata moderne, Gaul. 30. 12. 80: Ma profonde admiration pour Schopenhauer. — Geschichte: Auprès d'un mort. Nachlaßband Le Colp. —

S. 142. Duell. Vorrede zu Les tireurs au pistolet par le Baron de Vaux, Paris, 1883. —

S. 150 ff. Kunst. Einige Hinweise. Außer dem Reiseband Vie errante kommen in Betracht: Balançoirs Gaulois 12.5.81, Notes d'un démolisseur Gil Blas 17. 5. 82, Les juges Gil Blas 7. 7. 85. Diese Aufsätze sind größtenteils wiederholt und um Neues vermehrt in Au salon XIXe Siècle 30. 4. und 2., 6., 8., 10., 18. 5. 86. Weiter Venise Gil Blas 5. 5. 85. Eiffel-Turm: La Tour . . . Prends garde, Gil Blas 19. 10. 86. Kleinkunst. Gaulois 7. 1. 81: Les cadeaux, würdigt vor allem den Wert des bibelot als Geschenkgegenstandes. Bijou ist brutal: „Cela vaut tant"; bibelot hat Seele. — Gaulois 12. 3. 81: Maison d'artiste Haus E. de Goncourt. Musik: Cahens Brief an Lumbroso S. 584. Gaulois 8. 2. 82: Les scies (Opernfrage). —

S. 151. Florentin. Venus des Titian. Gemeint ist die sogenannte „Venus mit dem Rebhuhn". Uffiz. Flor. —

S. 156. Richard Wagner. Schon aus den Jugendjahren berichtet Roujon: „Wagner und V. Hugo waren unsere Götter". —

S. 159. Astronomie. Le Roux, portr. d. cire. —

S. 168. Maison Tellier. So nach Lapierre; nach der Edit. Conard soll es in Bois-Guillaume nahe Rouen gewesen sein. —

S. 171. Vier Novellen. Jetzt abgedruckt in Edit. Conard. —

S. 173. Gedichte. Berichtet von Pol Neveux Edit. Conard XXIV. —

S. 183. L'héritage. Erster Entwurf Un million Gil Blas 2. 11. 82. Von Maufrigneuse. —

S. 189. Weihnachtsabend: Réveillon, der den Franzosen ungefähr das bedeutet, was uns Sylvester. —

S. 206. Fischerssohn. Erzählt nach Frau von Maupassant von Mlle. Ray, Rev. des Rev. 1. 6. 00. —

S. 226. Maizeroy. Gaulois 9. 3. 82: En lisant. —

S. 233. Kriegsgeschichten. Schon unter den ersten Geschichten, die er unter dem Namen Guy de Valmont veröffentlicht, findet sich eine Kriegsgeschichte: „Le mariage du lieutenant Laré".

Edit. Conard. Später Les idées du colonel. — Le Père Milon erschien schon Gaulois 22. 5. 83. —

S. 234. **Engländer und Deutsche.** In einer Bemerkung des Arztes von Le rosier de Me Hussong, die sicher persönlich zu nehmen ist, führt Maupassant seinen Haß gegen die Engländer auf sein Normannenblut zurück. Gegen die Deutschen fühle er keine ursprüngliche Abneigung, nur Rachegefühl wegen des letzten Krieges. Die Engländer empfinde er als Erbfeinde, weil sie die Normannen, also seine Vorfahren, unendlich hätten leiden machen. Das liege ihm im Blut. —

S. 254. **Wahngeschichten.** Auch die übrigen Geschichten des Grauens erscheinen merkwürdig früh. Gerade die letzten Schaffensjahre sind freier von ihnen. Ich gebe hier die genauen Daten, soweit ich sie habe ermitteln können. Sur l'eau 1880/81 (schon im ersten Novellen-Bande Maison Tellier); La peur, Gaulois 23. 10. 82; Apparition, Revue bleue 4. 4. 83; La petite Roque, Gil Blas 16.—23. 12. 85; selbst das furchtbare Lui?, Gil Blas 3. 7. 83 und das grausige Le Horla, Gil Blas 26. 10. 86, sind zu Zeiten geschrieben, in denen zwar die Krankheit schon ihren Weg angetreten hatte, aber von irgend einer geistigen Störung auch nicht im entferntesten die Rede sein konnte. Von Le Horla berichtet zum Überfluß das Tagebuch der Goncourts, daß Porto Riche nach eigener Angabe den Stoff dazu geliefert habe. „Wenn einer verrückt ist", habe er gesagt, „so bin ich es also". — Als Nebenumstand ist es nicht unwichtig, zu wissen, daß die hervorragendste Wahngeschichte Maupassants wahrscheinlich nicht allein der dichterischen Phantasie, sondern auch einer, wennschon noch so leichten, literarischen Anregung ihren Ursprung verdankt. —

S. 257. **Suicides.** Dieser Schwermutserguß ist schon am 29. 8. 80 im Gaulois erschienen! Damals als: „Comment on se brûle la cervelle". —

S. 258 f. **La peur.** Sehr ähnlich die Stelle in L'horrible. Nachlaßband Le colporteur. —

S. 263. **Le Horla.** S. Anm. z. S. 254. Ein Vorläufer von Le Horla ist Lettre d'un fou, Gil Blas 17. 2. 85, „Maufrigneuse" gezeichnet. Die philosophisch-psychologischen Betrachtungen sind hier schon zum Teil enthalten; auch die Szene vor dem Spiegel, als das Spiegelbild nicht sichtbar wird. — Le hors là, s. L'Intermédiaire des chercheurs et curieux 2. und 10. 8. 01. (**Lbr.** 244 f.). —

S. 265. **Bourget.** Essayband Sociologie et littérature 316 ff. — Daß Maupassant selbst gelegentlich zu Fernerstehenden gesagt hat, seine Wahngeschichten seien reine Dichtung, ist natür-

lich nichts, als das Bestreben, seine Personalia zu verschleiern. —

S. 267. **Als eben Zweiunddreißigjähriger.** Das würde ungefähr mit dem Zeitpunkte zusammenfallen, den der Augenarzt Landolt für die im Briefe an Lumbroso berichtete Konsultation angibt, die ihn bereits das zehn Jahre später erfolgende, beklagenswerte Ende des Dichters voraussehen ließ. „Sehstörungen", wie sie als Folgen seiner Krankheit auftraten, hatte Maupassant bereits Ende der zwanziger Jahre, wie aus den Briefen Flauberts hervorgeht. Sollte aber das in den „Versen" stehende „La terreur", wie es nach seiner furchtbaren Deutlichkeit fast scheinen könnte, mehr als bloß dichterische Phantasie sein, so würden auch die Anfänge von Maupassants Halluzinationen schon in die zwanziger Jahre des Dichters zurückzuverlegen sein. —

S. 291. Maupassant hat auch **G. Sand** als Künstlerin unter diesem Gesichtspunkt der Interessiertheit als Weib betrachtet. G. S. D'après ses lettres Gaulois 13. 5. 82. —

S. 303. **Scheidung.** Man kann heute fast schon sagen, daß in der Literatur die Richtung gegen die Scheidung überwiegt. Schon Sardou hat um die Scheidungszeit selber (1883) mit seinem Divorçons lachend das Zweischneidige der Scheidung gezeigt. Neuerdings gehen zum Beispiel Brieux' „Deserteurin", Bernsteins „Wiege", Hervieus „Labyrinth" und zuletzt Abel Hermant „Jakobinerinnen", Emil Fabre Maison d'argile, Bourget Un divorcé entschieden gegen die Scheidung vor. S. Grautoff. Nat.-Ztg. 1907, 343. —

S. 304. **La jeune fille.** Gaulois 27. 4. 84. —

S. 312. **Une Vie.** Jugendland. Pol Neveux in Edit. Conard XLVI.

S. 320. **Anklänge.** Zum Beispiel Voyage de noce, Gaulois 18. 8. 82; Le saut du berger, Gil Blas 9. 3. 82. —

Eisenbahnbuchhandlungen. Henri d'Alméras, Avant la gloire 71. —

S. 332. **Bel-Ami.** 37. Auflage. Brief Havards, bei Lbr. 411. —

S. 344. **Mont-Oriol.** Erzählung bei Pol Neveux, Edit. Conard LXIX. —

Pierre et Jean. Begebenheit im Bekanntenkreise s. En regard. 46. —

S. 349. 22. Juni 1887 liest Maupassant Frau Lecomte du Nouy die ersten Seiten vor. En regard. 46. —

Fort comme la mort. Der Stoff nach Albalat, Journ. des Débats 10. 12. 03, durch seine Mutter. Nach der Erzählung eines französischen Gesandten, Lbr. 332 f., durch Frau Lecomte du Nouy, die ihn von Bourget hatte. Bour-

get hat in Le Fantôme (1899) in der Tat einen Stoff behandelt, der in seiner äußeren Voraussetzung einen Anklang an Fort comme la mort enthält. Der Geliebte einer Frau liebt deren Tochter und heiratet sie; alles freilich erst nach dem Tode der Mutter. Indessen sind Behandlung, Konflikt und Geist des Ganzen von Fort comme la mort so verschieden wie möglich. —

S. 350. **Schmerz ums Altern.** Brief bei Pol Neveux Edit. Conard LXXIX f. —

S. 353 f. **Notre Coeur.** Selbsterlebtes. Frau Lecomte du Nouy, Amitié amoureuse Brief 139. — Auch Mlle. Ray in Revue des Rev. 1. 6. 00. —

S. 355. **Die Artikel** sind: Lettre à un provincial, Gil Blas 24. 11. 85 und L'amour dans les livres, Gil Blas 6 7. 86. —

S. 366. **Theater.** J. Clarétie: La dernière pièce d. M., Annales pol. et lit. 27. 5. 00; J. Normand: Une mère et un fils. Figaro 13. 12. 03. Auch Figaro 25. 10. 97. —

S. 367. **Dramatisierungen anderer:** Herr Metenier Boule de suif; Berton Yvette; Le Père Milon; „Fifi“ ist ein paar hundert Mal im Pariser Grand Guignol aufgeführt. —

S. 369. **Paix du ménage.** An Notre Coeur erinnert der Anfang; in II, 3 spricht Herr von Sallus ganz ähnlich über die Frauen der Gegenwart, wie Lamarthe in Notre Coeur. —

S. 374. **Wahr und wahrscheinlich.** In Frau Lecomte du Nouys La joie d'aimer wird ein Wort Maupassants zitiert: die Dramen der Wirklichkeit stünden an Romantik und Furchtbarkeit über den erfundenen. — In einer Chronique des Gaulois vom 6. 8. 82: Un drame vrai erzählt er eine wahre Geschichte, die so abenteuerlich sei, daß man sie nicht schreiben könne. „Le vrai peut quelquefois n'être pas le vraisemblable. —

S. 379. **Brieflich.** Pol Neveux. Edit. Conard XLIV. —

S. 391. **Bild zweimal.** Une vie IX und Le loup. —

S. 394. **Feinschmecker.** Sagte es selbst: zum Beispiel Briefe an die Bashkirtseff. — Ankündigung der Soir. d. Méd., Gaulois 17. 4. 80: Nous sommes tous gourmands. —

S. 409. **Zola.** In Célébrités contemp., 21 f. —

S. 410. **Balzac, Musset** ꝛc. Vorrede zu Briefen Flauberts an G. Sand. —

S. 411. **Die Worte haben eine Seele.** Zuerst Gaulois 25. 12. 83: La finesse. Übernommen in Vorrede zu Briefen Flauberts. —

S. 416. **Verschwiegene Stellen.** La moustache. —

S. 417. **Nachtigallengesang.** Partie de campagne. —

S. 427. Maupassant hielt sich selbst für kein **Genie.** Zum Beispiel Vorrede zu Pierre et Jean. Wennschon seine Begründung falsch ist. Er stabiliert für das Genie die Mühelosigkeit des Schaffens, für die anderen la continuité de l'effort. Manch Genie hat schwer geboren; jedenfalls ragt Maupassant gerade durch die Leichtigkeit seiner Produktion hervor. —

S. 433. **Die Bruchstücke** von L'âme étrangère und L'Angélus veröffentlicht in Revue de Paris 15. 11. 94 und 1. 4. 95. —

S. 436. Henri d'Alméras Avant la gloire berichtet, Maupassant habe den **Angélus** schon gegen 1870, also im zwanzigsten Lebensjahre, begonnen, ihn bald darauf aber liegen lassen. Die Nachricht klingt sehr unwahrscheinlich. Mindestens der jetzt vorliegende Anfang mit der Szene aus dem Kriege könnte frühestens 1871 konzipiert sein. —

S. 444. **Brief** bei Pol Neveux. Edit. Conard LXXXVIII. —

S. 445. **Dorchain** in Annales pol. et lit. XVIII, 884 (Lbr. 57 ff.). —

S. 446. **Byron** im Deformed transformed macht kaum den Anfang zu einer Lösung. —

S. 449 f. **Geheimnisvolle Einflüsse.** Zitat aus Gaulois 4. 12. 84: Souvenirs. — Ferner Un soir. Le Horla. —

S. 457. **Brief.** Bei Pol Neveux, Edit. Conard LVII.

S. 459. **Teilnahmlos.** Le plus indifférent à tout. Jrn. des Gc. 20. 7. 93.

S. 461. **Brief.** Bei Pol Neveux. Edit. Conard LVI. —

S. 469. **Einsamkeit auf Jacht.** Brief an Carré, Figaro 10. 10. 97. —

S. 470. **Brief aus Cannes** bei Pol. Neveux. Edit. Conard LXXXVII. — Brief der Mutter an Pinchon. Bei Lbr. 136. — Die mangelhafte Klarsicht der Mutter beweisen auch ihre damaligen Briefe an Frau Lecomte du Nouy. Jours passés. —

S. 473. **Die beiden Damen eilten am nächsten Tage davon.** So nach Paul Alexis (Figaro 24. 10. 97), der soeben von einer Unterredung mit der Mutter kam. Anders die Notiz bei Lumbroso S. 329, die sich auf die Angaben des Hausarztes Doktor Balestre stützt. Danach hätte Maupassant noch wenige Stunden vor dem Zusammenbruche seiner geistigen Persönlichkeit, das müßte also etwa am Mittag oder Vormittag des Neujahrstages 1892 gewesen sein, den Besuch der beiden Damen empfangen. —

S. 476. **Briefe** bei Pol Neveux. Edit. Conard LXXXIX f. —

S. 477. **Die letzten Tage.** Nach En regardant passer la vie, dessen Bericht offenbar auf den Bekundungen des Dieners François beruht. Dieser hat später noch allerlei gleichgültige und

wenig kontrollierbare Einzelheiten bekannt werden lassen. — Briefe an Jacob bei Lbr., Souv., Doc. inéd.

S. 480. **Brief** vom Frühling 91. Bei Pol Neveux, Edit. Conard LXXXVIII. —

S. 482. **E. v. Goncourt,** 9. 1. 92: Maupassant est un très remarquable *novelliere,* un très charmant conteur de nouvelles, mais un styliste, un grand écrivain, non, non! —

„Animalisierung." Was der Temps (24. 10. 97) und andere Blätter nach gelegentlichen Mitteilungen über den Kranken gebracht haben, war nur für den Augenblick bemerkenswert. Ziemlich wertlos ist auch ein italienischer Aufsatz von Didacus (Diego Angeli) Il cimitero di Maupassant. Morellos Giornale 30. 7. 95 (in wesentlichen Teilen abgedruckt bei Lbr. 516), der wenigstens den Vorzug hat, nach Kenntnis des Anstaltsberichtes der den Dichter zuletzt behandelnden Ärzte Meuriot und Grout verfaßt zu sein. Indes ist der wiedergegebene kurze Auszug fast bedeutungslos. Die vollständige Veröffentlichung dieses letztgenannten ärztlichen Tagebuchs, das die Ärzte einem Freunde Maupassants, dem Grafen Primoli, überlassen haben, wäre biographisch wünschenswert. —

S. 484. **Damenbesuch untersagt.** L'Eclair 11. 12. 03. —

S. 487. **Moral-Faselei.** Zum Beispiel Le petit Niçois 6. 1. 92: C'est une maladie morale et non un trouble physique qui emporte ce malheureux artiste!!! —

De Fleury: Introduction à la médecine de l'esprit, Paris 1897, 138 f. —

S. 488. **Morselli.** Bei Lbr., Souv. —

S. 489. **Doktor Valestre** bei Lbr. 464. —

S. 490. **Flauberts Briefe.** In den Briefen Maupassants der Ausgabe Conard sind auch die Stellen über die Krankheit getilgt. —

S. 491 f. **Graf Primoli.** Bei Lbr. 104. — Von der gemeinsam mit Maupassant unternommenen mehrwöchigen Reise in Sizilien 1885 versichert Amic (Jours passés, 179), Maupassant habe zu den Mahlzeiten nur Wasser und Tee, ausnahmsweise ein wenig Champagner getrunken. —

Cocain, Morphium 2c. Doktor Meuriot bei Lbr. 93 f. — De Fleury, loc. cit. —

S. 493. **Opium** 2c. Ich stütze mich hierbei auch auf die gewisse Selbstverständlichkeit, mit der Maupassant in Artikeln gelegentlich vom Opium als einem Mittel gegen das Elendsgefühl des Lebens spricht. Zum Beispiel Gaulois 25. 2. 84, Ein Bericht der Semaine littéraire von van Amstel, 15. 9. 00.

läßt den Dichter — nicht lange nach der Veröffentlichung des Bel-Ami — sich während eines Besuchs bei ihm auch ein paar Tropfen von einer der gefährlichen Flüssigkeiten in den Kaffee gießen. —

S. 495. Zuweilen, zumal in den letzten Jahren, **änderte** Maupassant allerdings viel und grundlegend. Beweis ist das von Streichungen, Besserungen, Umwandlungen wimmelnde Manuskript von Fort comme la mort, s. Edit. Conard. — Brief bei Pol Neveux in Edit. Conard XLVIII. —

S. 497. **Doktor Glatz.** Lbr. 575. Behandelnder Arzt zu Champel 1891. —

S. 502. **Zurückhaltung bei aller Lebhaftigkeit.** Pol Neveux, der ihn persönlich gut kannte, schreibt (Edit. Conard XXVII): Il accueillait le visiteur avec les souples façons d'un chef de bureau courtois. . . . Beaucoup de politesse, mais aucune expansion. Avec un sourire effacé il vous laissait parler et son calme vous déroutait. Le regard semblait peu soucieux de dévisager ou de scruter et pourtant on se sentait surveillé. — Auch in solchen Zügen zeigt Maupassant große Ähnlichkeit mit der Mutter, die sich erst bei näherer Bekanntschaft in ihrem reichen Temperamente gab. S. zum Beispiel Jours passés 237.

S. 504. **Cahen.** Brief an Lumbroso 584.

S. 507. **Herzlicher Verkehr.** Das beweisen die neuerdings durch Frau Lecomte du Nouy veröffentlichten Briefe von Frau von Maupassant an sie. (Jours passés). —

S. 509. **Gegen Veröffentlichung.** Jours passés, 216 und 218. —

S. 510. **Das Wort der Nichte** wird berichtet bei Lbr. 336 f. —

S. 514. Auch für **Frau Laure,** des Dichters Mutter, deren Gereiztheit gegen sie in den letzten Jahren sie natürlich kannte, hat Frau Lecomte du Nouy kluger- und vornehmerweise immer nur Worte der höchsten Schätzung gefunden. So auch im letzten mit Amic herausgegebenen Buche Jours passés. — **Kinder.** Nach L'Eclair 10. 12. 03 drei an der Zahl. — Doktor Balestre, in einem Briefe an Lumbroso (S. 122), versichert mit Bestimmtheit, daß der Dichter einen Sohn hinterlassen habe. „Aber", fügt er hinzu, „Sie wissen, welche Rücksichten es verbieten, ihn zu nennen. Im übrigen ist es das Geheimnis von jedermann." Wahrscheinlich meint er dieselbe Überlieferung, die auch in deutschen Zeitschriften Eingang gefunden hat (Lit. Echo IX, 12, 983): Eine bekannte Dame sei mit ihrem Maupassant sehr ähneln-

den Sohne eines Tages zu Maupassants Mutter gekommen und habe geäußert: Voilà votre petit-fils. —

S. 515. **Bildnis.** Briefe an Jacob und Charpentier bei Lbr. 443 ff. —

S. 530. **Stellen** in En regard. 101 ff. Dieselben Stellen Amit. amour. 50 f. Der ganze Brief jetzt auch Edit. Conard CXLIX.

Register

Buchdruckerei Roitzsch, Albert Schulze, Roitzsch.